

مواقف



شعر
أحمد مشاري العدواني

ARCHIVE ١ - أحلم

<http://chivebeta.Sakhr.it.com>

أحلم أن الليل ورائي

والصبح أمامي

وسحابة أحلامي

تزرع أيامي

.. وإنْ خالَ الحُلُمَ حقيقة*

فأسرِّبُ ذاتي بحديقة*

فإذا بي صرْتُ ضحية*

في تيه الأبدية*

(ب)

أحلمُ أني أفقُ
يحفيلُ بالأقمارِ
وَيَصُبُّ عبيدَ الأنوارِ
وَجِجَابُ الظلمةِ يحترقُ
وأنا كوكبُ أفراحِ يَتَأَلَّقُ
وأُفِيقُ من الحُلمِ
فوق فراشِ اللألمِ
نسجته مغازلُ للظلمِ
وانداحَ عليه القلقُ



(ج)

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakcd.org>

أحلمُ، والدنيا تحلمُ بي
أرفلُ في ثوبِ قُبِّي
ثم أثوبُ إلى نفسي
فأراها في غيبِ الحبسِ
غمامةً تتحلُّ
كالريح .. لا شكل لها ولا ظلُّ



٢ - توجيـه :

لكي تكون ربّ ثروة وجاء
طأطأى ، وقبّل الأنوفَ والجباه
أونافس الشيطانَ في طفواه
على شراع مركب
أبحر في يَمّ العلا فتاه
وليس تدري غيرُ أمةِ الزوال منتهاه



٣ - تساؤل :

أين حاة الدار والجار
تشهد أرضها
« ونحيه » في حنين مسمار
يترك أغراضها
vebeta.Sakhrit.com



٤ - تحـد :

قلت للطا ووس : ما المجد ؟ وهل تعرفُ أهله ؟
قال لي : ويحك ! إني قد جمعت المجد كله
إنه ذيل مُوشى تعشق الأنظار شكله
إنه ملكي وحدي. انت ، هل تملك مثله ؟!



طفلةٌ كانت كإشراقه القمرُ
في اللَّمى سحرٌ وفي العين حورُ
تهادى مثل انفاس السحر
تقصر الطرف حياءُ وخضر
خطرت يوماً وقالت: يا أبي
قد دعاني الوجد فاشتقت السفر
غمو غاباتٍ بدت أفواها
فتنةٌ للعين سحرٌ للنظر

تَمَلَّتُ «لَيْلَى» فَأُثْنْتُ نَاطِرًا
 وَاشْتَدَّادَتْ نَحْوُ ذَلِكَ الْمُنْجَادِرِ
 تَلَمَّ الْأَزْهَارُ فِي اغْصَانِهَا
 وَتَنَاجَى بِلَبْلَابٍ فَوْقَ الشَّجَرِ
 وَتَنَاعَى بِالْأَمَانِيِّ جَدُولًا
 شَرِبَ الْأَفْرَاحُ مِنْ رَاحِ الطَّيْرِ



بَيْنَمَا كَانَتْ بِأَثْوَابِ الصُّبَا
 تَهَادَى كَفْزَالٌ قَدْ نَفَسَ
 مَرَّ ذَنْبُ الْعِغَابِ مَبْهُورَ الْخُطَى
 وَتَوَارَى خَلِيفَ ظِلٍّ وَاشْتَرَى
 وَأَجَالَ الطَّيْرُ لَاطِيفَ سَوَى
 طَيْفَ «لَيْلَى» فَتَنَانِي وَانْتَظَرَ
 نَاسِجًا مِنْ مَكْرِهِ لَوْنُ الرَّدَى
 جَمَانِيكًا مِنْ غَدِيرِهِ سَوْدَ الْفَيْكْرِ



خَلَسَتْ وَالِدُ الدُّرِّ سَاجٍ مَقْفَرٍ
 هَجَمَ الذَّنْبُ وَكَمْ ذَنْبٌ غَسَدَ
 غَارِسًا أَنْيَابَهُ فِي ظَهْرِهَا
 وَمِنْ الْعَمِينَ قَدْ طَارَ الشُّرَرُ
 صَرَخَتْ «لَيْلَى» بِصَوْتٍ مُفْنِعٍ
 وَارْتَمَتْ مَذْعُورَةٌ بَيْنَ الْحَفَرِ
 وَهَكَى الظِّلُّ عَلَى أَزْهَارِهِ
 وَانْزَوَى الْعَصْفُورُ وَارْتَوَعَ الْحَجَرُ

وَالشُّعْرَاقِي مَكْنُتٌ أَمْرًا لَهَا
نَظْمُ الْبَيْتِ وَالنَّهْرُ الْخَمْرُ

■ ■ ■ ■

أَيَقُظْتُ مَرَحَاتُ «لَيْلَى» نَامِكاً
أَنْفَقَ اللَّيْلَ قِيَاماً وَسَهْرَ
تَبَارَةً يَسْتَلُو وَطَوْرًا رَاكِعاً
مُسَهِّدًا كَالنَّجْمِ فِي لَيْلٍ سَمَرِ
أَخَذَ السَّقُوسُ وَفِي أَحْدَاقِهِ
بَارِقاً شَقَّ الْأَدِياجِي وَانْتَشَرَ
وَرَمَى بِالسَّهْمِ قَلْباً فَاجِراً
فَهَبَاوِي الْمَذْنُونِ مَبْنِياً عَنَقَرِ

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

وَسَرَى فِي الْكَوْنِ ضَوْءُ عَامِرٍ
أَفَرَقَ الدِّيْجُورَ وَاللَّيْلَ انْدَحَرَ
فَاسْتَحَمَ الْغَابُ فِي مَوْجِ السُّبَا
وَانْتَشَى الْعَصْفُورُ وَالرُّوْضُ اَزْدَهَرَ
وَصَحَّتْ «لَيْلَى» عَلَى وَجْهِ بَدَا
فِي ضُحَى سَيَمَائِهِ الْخَيْرِ اَنْتَصَرَ
سُورَةُ «الرَّحْمَنِ» فِي أَحْدَاقِهِ
وَضَلَى خَدِيهَ «طَه» وَ «الْقَمَرِ»
تَظْمِنُ النَّفْسُ إِنْ لَازَتْ بِهِ
فَمِنَّا عَيْنِيهِ ظِلٌّ لِلْبَشَرِ

جأت «لبنى» الى ابيائها
تستظل الأمن من حر الخطر
فتهاوى الخوف من أعطافها
وانجلى عن فجرها ليل الكدر
وبدا الدرب مضيقاً مشرقاً
ففع الايمان لا يخشى الضرر

غنيمه زيد الحرب



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الاتجاهات
الأدبية
والسياسية في

”أدباء الكويت“



• أحمد السقاف



• محمد ملا حسين

محمد ملا حسين: قادر على رسم حياته شعراً

أحمد السقاف: جند حروفه للإعلانات عن قضيته

فهد العسكر: يلتزم برفض العالم دون أن يملك البديل

في قرنين "الجزء الثاني"



• فهد العكر

تجميع التأريخ المتناثر يشترط اصرارا نادرا . اذ ان المؤرخ سيفاجأ بعشرات العثرات التي من شأنها ان تساعد وتشجع على تكوين قناعة في ذهنه بضرورة التوقف .
اذ ان الامل بالوصول الى الممكن المحتفي هو وحده الذي يشجع الباحث المؤرخ على الاستمرار بعمله الذي قد يؤرقه و يقلقه و يدفعه الى الهلوسة المستمرة التي يردد فيها ما حصل عليه من معلومات وما يأمل الحصول عليه في المستقبل من اجل استكمال بحثه .

لذلك فإن هذا الامل يجب ان يظل مشعاً، انخضراً، وذلك عبر البحث والحرولة وراء اخبار المصادر.

والمستحتمل لهذا كله رجل يستحق التقدير والاحلال. وخاصة حين تشكل النتيجة التي يخرج بها من جهوده اضافة مهمة جديدة لتأريخ ارضه في هذا الجانب او ذلك. وبديهية استحالت التحمل لارهاق الحرولة وراء مصادر قد تكون وهمية هي التي حددت المؤرخين باعداد قليلة. اذ ان المؤرخ يتمتع بفضول يدفعه دائماً الى مواصلة مسيره الحثيث في الطريق التي تُخيل له بانه عرف بعض اسرارها. وبالتالي يستغل سيراً هذا بتقديم الصورة الواضحة للآخرين.

والكشيب التي تحمل هذا اللون هي وحدها التي تستبقي صاحبها حياً في اذهان الناس حتى بعد تدثره بتراب القبر.

اذ ان الخالد هو ليس ذاك الانسان الذي يُزار قبره كلما مرت ذكرى وفاته ارفي مناسبات اخرى تكون — بهذا الشكل او ذاك — لها ثمة علاقة بالتوفى بل ان الخالد هو الذي تحمله الازدهان، تردد حروفه، تلك الحروف التي كان يبحث عنها المؤرخ بحثاً شبيهاً بحفر الاظافر من اجل ان يصوغ منها معلومات جديدة كادت تختفي حتى عن مجتمعيها.

المؤرخ خاله سمعوه افر يد هو واحد من الذين استطاعوا خلق شيء من الاشياء. واحد من الذين استغلوا غيبتهم، آذانهم، ذاكرتهم، خطواتهم، أظافرهم من اجل استكمال الصورة التي حصل على خطوط اولية لها.

اصدر الجزء الاول من — ادباء الكويت في قرنين — ونحدث فيه عن مرحلة لم نكن نعرف ادبها، مثقفها، شعراءها.

وهاهو الجزء الثاني من هذه السلسلة يصدر عن دار الريعان ليؤكد لنا بأن المؤرق لازال مصراً على الاستمرار في ارقه، هلوسته، قلقه، انشغاله، وكأنه ادمن هذه الحالة، وسوف لن يكف عنها الا بعد اتمام الصورة التي في ذهنه والموصلة الى مرحلتنا المعاشة هذه ونحن ننتظر. واذا كان هناك ادباء عديدون قد تحدثوا عن الجزء الاول فلا شك ان عددهم سيضعاف في الحديث عن الجزء الثاني الذي امتاز بشمولية أكثر واوسع لانه تحدث فيه عن مرحلة كان فيها الادب أكثر انتشاراً.

واظن ان الارهاق الذي اعتري الزيد اثناء بحثه هو الذي دفعه الى ان يقول في مقدمة الجزء الثاني:

« كنت قد أحجمت عن إصدار هذا الجزء وما يليه ، فلقد رأيت أن الجزء الأول يغني
فالناس بحاجة الى من يضع اقدامهم على اول درجات السلم وقد فحمت . »

والزيد اغفل ان الناس الذين تحدث عنهم بحاجة الى من يحميهم الى فرش النوم
حيث ان كسلهم يمنعهم من نقل خطواتهم لذلك فهم يجارسهم م مرسه « لخدمة
السلطان » الذين ينتظرون من يضع لهم اللقمة .

وهذه الحقيقة لا بد ان تؤكد للزيد ان لا مفر من الاستمرار من اجل استكمال الصورة
التي بادر بوضع اطرافها في الاذهان الكسولة المنتظرة للقمة المصقوفة .

يتبادر الى الاذهان من خلال قراءة اولى لهذا الكتاب القيم هو ان المراحل السابقة
كانت لا تشترط على الشاعر او الكاتب ان يكون صاحب قضية هذ الزمها الذين يكتب
لهم و يقرأ عنهم .

وطبيعي ان توفر ادباء في تلك المرحلة هم قضاياهم الانسانية ، والسياسية ،
والاجتماعية ، يؤكد بأن هؤلاء مارسوا اختيارا ذاتيا كرسوا اديبه بعد ذلك خدمته .

والذي دفعني الى هذا الاعتقاد هو الديب الشعري الذي سلكه الشاعر محمد ملا
حسين و اخرين .

فالكاتب قد تناول عيسى مطر ، محمد الحبيب ، فهد العسكر ، ابراهيم سليمان
الجراح ، محمد ملا حسين ، عبدالله شمالة الحاتم ، عبدالله القرني ، عبدالله سنان ، احمد
السقاف ، احمد السيد عمر ، عبدالرزاق البصير ، عبدالعزيز حسين ، جاسم عيسى النصر
الله ، عبدالله زكريا الانصاري ، عبدالله الجوعان ، احمد العدواني ، فهد الدويري .



« محمد ملا حسين »

ولد عام ١٩١٦ وقد منه الله بحياة لا زال يتمتع بها . نشأ له عمرا أطول . هذا
الشاعر لو اسمعناه اليوم مقطعا من الشعر الحديث لنام ليمع نفسه من شمتنا . وعندما
اكتشحت الشعر الحقيقي « موجات لا شعرية » — هكذا يؤمن كما اظن — اخذ يارس
الكتابة لنفسه . فخذ اعوام طويلة ونحن لم نسمع عن قصيدة جديدة للشاعر محمد ملا
حسين . علما بان فضوب الشاعر الحقيقي المتمكن يكاد يكون مستحيلا .

هذا الشاعر يرى موهبة الشعر يمكن ان تمارس شريطة ان يراوح صاحبها في دائرة ضيقة تشكل لونه الخاص .

من هذا المفهوم اعتقد انه يرفض ادخال التمايز او الصور او الشكل الجديد على شعره . وهذا لا يمثل عجزاً بقدر ما يمثل ايماناً بان الشعر خلق لتصاغ بواسطته المواضيع الحياتية التي تناوھا في كتاباته في مرحلة تختلف كل الاختلاف عن مرحلتنا هذه والتي كثر فيها الارق ، الحزن ، الزيف ، الكذب . فالالوان كادت اجواؤهم تكون بعيدة عن هذه الامور .

ولذلك فان شاعرنا له شكل شعري خاص يستغله حتى في النقد السياسي .

يقول عنه الزيد :

« وجد الشاعر في الصورة الهائلة التي لانتجرح منأى له من الاذى ومتحولاً عما يشقيه . »
وتأكيداً لكلام الزيد نقرأ مقطعاً من قصيدة السيکار الذي ارسله له احدهم من الخارج :

بعثت سيكاراً من الغرب فادخل البهجة في قلبي
امرح محتالاً كائني به شرشل في الدست الغربي

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الى ان يقول :

فقال قوم جاء من كاسترو	وقال ناس هو اوروبي
وأخر حيرني دكستراً	مفخرة في عالم الطب
وبعضهم من دهشه ظنني	مكتشفاً قد بز كولومبي
ونفر قد خالني قائداً	قد اذهب الاعداء بالضرب
وحائر حيره منظري	فقال جاسوساً من الغرب
أبفعل السيجار في معشري	فعل دعايات الى الحرب

اتعدام القضية قد يقود الشاعر الى الالتزام بطقوس شعرية يجدها هي التي يجب ان تسود . ورغم توفر قضية ما في هذه القصيدة فان الشاعر هدف الى تأكيد لونه الهازل ، ولم يضع الاعتبار المطلوب لقضية كانت تعتبر غاية في الاهمية خلال الفترة المعاشة آنذاك .

ومن الجديهي ان طول او قصر القصيدة تعدده الموضوع الذي يحاول الشاعر طرحه ، والذي يشعر بنهايته التي لا يستطيع ان يضيف عليها بيتا شعريا واحدا لانه قد يحمل معنى اخر من شأنه ان يقود القارئ الى درب لا يوازي الدروب التي طرحها الشاعر في قصيدته .

الا ان اللون الشعري الذي يطرحه الشاعر ملا حسين ، لا ينتمي الى اللون الذي ذكرته ، ولذلك فبإمكان الشاعر ان يضيف او يحذف ، يقدم او يؤخر دون ان يربك موضوع القصيدة الذي قد تكون نهايته في البيت الاول او حتى في عنوان القصيدة . ولذلك نرى شعراء هذا اللون يتعمدون النهاية كما وليس موضوعا .

وان ابنيات هذه القصائد تكون حافلة بالامثال والحكم والعبر التي يمكن اعتبارها جملاً اعتراضية لا علاقة لها بموضوع القصيدة .

كتب الشاعر ملا حسين رسالة شعرية الى الاستاذ صبري السعدي وهو من السودان كانت ردا على خطاب تلقاه منه يمزج فيه معه .

وفي خمسين بيتا من الشعر استطاع الشاعر ان يعبر عن شوقه و يذكر صداقته للسعدي . يقول الشاعر :

الى صديقي وعز يزي الذي ما شأنه في عمره عيب
صدر هذا البيت يضطوني الى ان اضع اكثر من علامة تعجب ، لانه يضطرنني للالتفات الى كتاب الرسائل المتناثرين في الشوارع .

« الى صديقي وعز يزي الذي » اسلوب يكاد يكون بعيدا عن الشعر لولا الوزن الشعري . لنسمع شيئا اخر من القصيدة :

مطلعه تولد او تحبوا	ان مرقن جاء قرن وفي
لذاتك الانجم والشهب	انت هلال الدهر في عمره
عصر يليه اسمك الذئب	اسمك في عصر سعيد وفي
غولاً لها اجنحة صهب	ورما جئت بعصر مضى
فتحصل الخشن والرعب	يخوف الطفل باخبارها
	ويحتمها بالبيت الذي يقول فيه :

فيك لذا اسدلت الحجب	فحكمة الخالق مجهولة
---------------------	---------------------

خسبون بيتا من الشعر نزعها الشاعر ليكمل بها رسالته الى صديقه في السودان علماً بأن الموضوع الذي اراد طرحه الشاعر في قصيدته قد يكتفيه بيتا واحداً من هذه القصيدة الطويلة .

ولكن الذين سمعوا القصيدة في تلك المرحلة كانوا يمتنون — ولا شك — ان تطول اكثر ليستمر استئناسهم بهذا الشعر اللطيف .

فقصائد كهذه لا تشعب الذهن بل انها تمثل محطة استراحة للذين اجهدتهم القراءة الجادة .

وهكذا يرى ملا حسين ان الشعر هو الصياغة الامتع والاسهل . ولعمري يكاد هذا الشاعر ان يقول بان الشعر حرفة لا يجيدها الا الذي اختزن طرائف حياتية في ذهنه .

ففي ذلك الوقت الذي كان فيه عالمنا يشتعل تطاحنا واستلابا وقهرا — اقول هكذا لأن عالمنا لم تنزله المرحلة الهادئة بعد — في ذلك الوقت نرى «الاهام» يزور شاعرنا ليكتب ثلاثين بيتا يصف بها سيارة الاستاذ احمد عنبر واصفاً شكلها مبينا بانها كانت تعمل بالبنزين وليس بالديزل :

مرعلينا باختيال عنبر وهو يقود الة تزجر
ها دوي هائل وجعجة كأنها جيش يخوض معمرة
وعندما استفسرت عن اصولها وعن زمان جاء في موديلها
وجدير بالقول ان الشاعر ملا حسين اراد في قصائده هذه ان يؤكد قدرته الشعرية التي ما استطاعت اقناع ابناء هذه الجيل . ثم ان القصائد التي يكتبها الآن احمد عنبر او تكتب عنه وليس عن سيارته يصعب ادخالها في دائرة الشعر القضية . اذ ان ابناء هذه المرحلة اوكلوا الى الشعراء حل ذواتهم والحديث عما في صدورهم . ولذلك نجد علامات الاستغراب تترسم حين تكتب الان وفي هذه المرحلة قصيدة شبيهة بقصيدة ملا حسين عن سيارة عنبر . لأن كتابة اية قصيدة الان تعتبر موقفاً يتبناه صاحبه .



« احمد السقاف »

« السقاف عموداً من اعمدة ايقاظ الوعي القومي في الكويت ، ورافداً من روافده ولكم تعرض بسبب نشاطه لضغوط مختلفة وتهديدات ، ولكنه ظل مناضلاً غيوراً على

مصلحة الكويت وعروبته...

من هذه الاسطر ندرك اننا امام شاعر تبني ذهنه قضية لها فلسفتها، حدودها رجائها، خلقها، مفهومها للعالم، وبالتالي يجد الشاعر نفسه متقادا لكتابة قصائد تكون عوامل مساعدة لخدمة القضية.

اذ ان الشعر هو الترجمة الحقيقية للذي اختزنه الذهن او القلب. والسقاف هو انسان ينتمي للجنس البشري لذلك فهو كالآخرين يعشق، يغضب، يشناق، يغني، ولكن حتى في الامور القلبية يمكن العثور على الفارق في نكهة اللغة بينه وبين من لا قضية له :

يا حبيبي قل لي لم الهجر والصد
انت عندي كل الحياة واني
وانا في هواك باله مسهد
قسماً ما اسأت والله يشهد
ان يكن قد اتاك عنى كلام
فكلام الوشاة زور مفند

وشاعرنا يجيد قضم اشواك ذاته اذا حزن ويمكنه ان يرقص الدنيا اذا فرح ولا شك ان اقتداره هذا متأث من ان القضية التي في ذهنه فرضت عليه التزاما ذاتيا يصاحبه في حياته مع الآخرين بل وحتى في ساعات اختلاله بذاته. وعلمه التزامه هذا الصراحة الضرورية حيث ان شعراء القضية يحاولون دائما ابطال قضيتهم للآخرين عبر اسهل الطرق وافهمها. ولذلك فإن الرمز عند السقاف يعتبر عامل تمويه وعرقلة قد يعيق فهم الجمهور لقضيته.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

والشاعر يؤكد هذا المفهوم في قصائده ففي قصيدة «بني قومي فوا خجل القوافي» يقول السقاف :

بني قومي فوا خجل القوافي
أبظلمنا اليهود ونحن قوم
وآه ان تمكنت الصروع
اصولهم كما تبغي الفروع
وتأربخ اليهود بفيض لؤلؤاً
وتملأه المهانة والخنوع ..
فلا خلق بحث على المعالي
وليس لهم الى المجد نزوع

ان تركيبة الشاعر الذهنية تعتبر منطلقاً لمضامين قصائده. اذ أن هناك مسافة كبيرة بين الشاعر الذي يتنام دونما ارق واخر يتعبه الارق فينام وشعراء القضية هم مسامرون مزمنون للارق.

وشاعر السقاف لا يؤرقه الا اثنين الآخرين، توجعهم، بأسهم، مثلهم، اذ أن

شاعر القضية اذاب ذاته في ذوات الاخرين لكي لا تزوره الـ «انا» هذه الكلمة التي تكون سداً بين الشاعر والجمهور.

لذلك وباستثناء لغة القلب التي مارسها ولازال يمارسها احياناً نجد ان السقاف مؤزناً في قصائده، باكياً، شاعراً، مهزوماً منتصراً، اي انه منقاداً لما يكونه الآخرون في ذهنه. فخطواتهم التي تزرع اليأس تدفع شاعرنا الى الحزن والبكاء، والخطوات المتفائلة تشجعه على الشموخ والتغني بأجساد مضت. فهو يقول في قصيدة — لن يرهب الحق معنوها ولا صنأ —:

ياقائد العرب ان العرب قد نفرت	الى القتال تلبس القديس والحرم
فارابع لواءك منصوراً فما عقلت	عروبة انجبت عمراً ومعتصماً
وسر بها نحو مجده هزله خور	فظن بعض الاعادي انه انهزما
حسب الفجيعة صبر غير محتمل	قلوبنا منه تشكو الحزن والألماً
وفي النفوس براكين مدمرة	إن تنطلق تزرع الاهوال والنفماً

تضطرنا قصائد السقاف — عند الدراسة — الى التخلي عن فكرة مقارنة الشكل بالمضمون. اذ انه يطرح مضامين لصيقة بأذهاننا وبالتالي فكأنه يذكر ما عجزنا عن ذكره، وفي حالة كهذه يعتبر بنا النهار من المقارنة بين الشكل والمضمون اذ أن الشاعر يمتلك قدرة جيدة ليربط ابيات القصيدة التي تضطر القارئ، للثبات وهو يتابع ما يطرحه الشاعر. وعند وصوله الى نهاية القصيدة يجده يكتب بفرأته لموضوع كان يبحث عنه.

وكما ذكرت في البداية ان شاعرنا يحاول تسخير الشعر لخدمة القضية التي في ذهنه لذلك نجد موضوع القصيدة يطغى على الشكل بحيث يصبح هامشاً يمكن الاستغناء عن الحديث عنه.

ولكن يمكن القول بان السقاف يستعمل لغة في قصائده شبيهة بلغة الاولين، ولكنه استطاع ان يسخرها لخدمة جيل هذا العصر.

فهو في قصيدة — وليس الاسر للزعماء يجدي — يخاطب الزعيم الجزائري احمد بن بله حيث يقول:

فدليل ان ازف لك التجله	وان اشدو بفضلك يابن بله
فما انت البدر في فلك المعالي	وصحبتك — لاعدمناهم — اهله

الى ان يقول :

ومن عجب تفاتلنا فرنسا وكائنات من فتى الالمان بغيره
ولا لوم اذا غدرت فرنسا ومن ذا - لا جهلت - يلدوم نزله
فان وفدت هلوك فذا عجيب وان غدرت فذاك بعد خليه

هذه القصيدة وقصائد اخرى كلها تؤكد ان شاعر القضية بهذه الحدث دون ان يدرك مدى قرب هذا الحدث او ذاك اليه ، اذ ان العالم العربي كنه يكن حدوده ومساحته كان في ذهن السقاف ولازال يعتبره عالمه الخاص الذي يشعر بانين اناسه وافرأجهم مبه بعدوا .



«فهد العسكر»

حياة هذا الشاعر مليئة بالمتناقضات . ذات نفسية غريبة الأطوار . « كانت هذه صفة اوائل الحارثين في الارض ، والباحثين عن طريق . ثورة جوج مُ تنأت في قصده . ولم تترث في تمحيص مطلبها . »

اجل هذا هو فهد العسكر ، الذي تشجعنا صفاته وسلوكياته ان ندخله في دائرة شعراء الرفض .

والذي ينتمي اليه هذه البائنة وخاصة في تلك المرحلة - نجله رافضا لكل شيء : حكامه ، شعبه ، اقرباءه ، اهله ، بل وحتى ذاته .

ولم يكن في اذهان هؤلاء ثمة بديل يشجعهم على اعلان رفضهم ، ولكنهم فقط يرون ان حاضرمهم لا يمثل العالم الذي يودون الانتماء اليه ، والذي لازال في اذهانهم هلاميا غير واضح الصورة .

واستمرار الشاعر لمعيشة رفضه للحاضر يجعله مهيئا لرفض العالم الجديد الذي قد يأتيه ولو بالحلم .

وطبيعي ان الرفض عند فهد العسكر يعتبر قضية لها التزاماتها التي قد لا تكون لها حدود فكرية كقضية الشاعر السقاف ، الا انها تعتبر موقفا من الحاضر رغم ان كل موقف يشترط بديلا . وفهد العسكر لو سئل عن البديل الذي يسعى اليه لكانت بقوله بانه يسعى الى عالم اخر غير الذي هو فيه . ولكن اي شكل للعالم المنتظر ، اي مساحة ،

اي فكر لا يدري . اجلى اظن المسكر هكذا لان رافضي العالم لم يتبينوا عالمهم بعد .

والشعراء الرافضون يجدون في المرأة — أحياناً — بديلاً لعالمهم هذا الذي لا يطلق ولكنهم سرعان ما يهربوا من المرأة بعد ان يتأكدوا من انها لا تمثل بديلاً لعالمهم . وهذا دليل على عدم وضوح العالم البديل الذي يمارسون له انتظارا لا شرعيا اذ ان البديل لا يأتي اذا لم نسع اليه .

يقول الشاعر فهد العسكر في قصيدة شهيق وزفير:

وطنني وما ساء بغير	بنيك يا وطني ظنوني
انا لم اجد فيهم خدينا	آه من لي بالخددين
واضبيعة الامل الشريد	وخيبة القلب الحنون
رقصوا على نوحى واعسوا	لي واطربهم انيني
وتعاملوا ظلماً وعدواناً	عليّ وارهمقوني

يمكن هنا ان نغزي رفض الشاعر لحاضره دون ان يتبين ملامح العالم البديل ، الى انكبابه على القراءة ليل نهار، بحيث انه فوجئ به عالم اخر غير محدود ولا يشبه حاضره ، كونه القراءة المزمعة والتي مثلت عوالم والوان عديدة . ولا شك ان العسكر اذمن القراءة بالشكل الذي دفعه الى الهروب حتى من المقربين له ليختلي بكتابه الذي كان يجده صديقاً اكثر قرباً وأوقفاً له .
وشاعر كفهد العسكر لا يجد ضرورة لمساواة عالمه حتى في الامور المصيرية التي من شأنها ان ترسم شخصية الشاعر .

فقد كانت «ثورته لا تتعدى مجال دائرة شعره ومنتداه ، لذا لم نسمع لفهد صوتاً في حركة ١٩٣٨ ولا حدثنا احد عن دوره فيها ، ولعله هو الذي الح على والده حين بلغت الحركة عنفوانها ليرسله الى العراق ليعالج عينيه في عام ١٩٣٩ ايثاراً للراحة ورغبة بالعزلة واعطاء والده المال ورحل الى العراق ولم يعالج عينيه بل ماغادر غرفة الفندق وظل يعاقر بنت الحان حتى نفذت دراهمه وعاد .»

ولا يستغرب موقف كهذا من فهد العسكر الذي رفض حاضره وبالتالي فهو لا يجد ضرورة لمشاركة سكان هذا الحاضر في خطواتهم .

فهو لا يبحث الا عن الخلاص من ذلك العالم ولا يبحره الا مسار الخطوة المقبلة وطبيعي ان رفضه هذا لا يعني رفضاً للكوييت فقط . بل هو يرفض الاخرين ايضاً كانوا ، ولذلك فعندما رحل الى العراق لم يبرح غرفة الفندق وهذا يعني انه يبحث عن العالم

المختفي الذي يريد ، والذي لا يجد اي بقعة عربية في عصره بديلاً لرفضه .

فهو في قصيدة — انا والليل — يقول :

بالليل ضاقت بشكواي الصدور وما
فجئت اشكو اليك المرجفين وهم
بالليل والروح عطشى وهي هائمة
بالليل والنفس غرثى وهي حائرة
ضاقت بغلّ واحقاد واضغان
لادر درهم اسباب خذلاني
هل في الحجر من ري لعطشان
فهل بنجمك من زاد لغرثان

في قصائد العسكر هناك مضمون واحد يتكرر ليز يد قضيته تعنيا فهو لا يتحدث الا
عن سيئات الحاضر الذي يعيش دون ان يتطرق الى مضامينه ، ان طرحه لصورة الحاضر
بشكل مفصل واضح يمكن ان يرسم لنا صورة البديل الذي في ذهنه .

الا انه يتحدث في قصائده عن كرهه ورفضه لهذا الحاضر لانه لا يضم اناساً يحبون
الاخرين ، فهم يجيّدون الكره ، والحقد ، ولكن لا يبين الشاعر كيف !! علماً بان العالم
المرفوض تكون سيئاته متجسدة بشكل واضح بشعخع الاخرين على ضرورة السير مع
العسكر والبحث عن بديل .

يمتاز فهد العسكر بنقاس شعري طويل يؤكد تدهوره على التعامل مع الشعر . ولكنه لم
يستطع ان يرسم من نفسه القلوب ذاك عالم اخر له اخلاقيات التي يمكن اعتبارها بديلاً
لذلك العالم .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

خاتمة

الجزء الثاني من ادباء الكويت في قرنين يعتبر سفرأ متكاملأ لمرحلة مضت ولذلك
فان الكتابة عنه تعني تناولا لتلك المراحل ، وهذا التناول ان تم في المستقبل سيؤكد ان
هذا الكتاب مرجع الدراساتين .

لذلك فقد حاولت في كتابتي عنه الاشارة الى ان المرحلة التي تحدث عنها الازيد
كانت تضم شعراء لهم اتجاهات مختلفة .

ويمكن القول ان لكل من : محمد ملا حسين ، واحمد السقاف ، وفهد العسكر
مر يدين او حاملين للون الشعري نفسه الذي تطرقت له بشكل او باخر .

وامتتحالة تناول الجميع هي التي دفعتني الى الاكتفاء بالشعراء الثلاث الذين
يمثلون ثلاثة اتجاهات مختلفة . و ... معذرة .

القضية الاجتماعية في المسرح



للأستاذ
عبد العزيز السريخ

اخوتي الافاضل .. احبيكم وارحب بكم في هذا اللقاء وهذا التجمع (هذا
الملتقى) واسمحيكم العذر في التحدث إليكم في البدايات والمسلمات .. اتحدث
اليكم وانا اشفق على نفسي وعليكم ، ذلك لانني قد اعتدت الكتابة للمسرح ، تلك
الكتابة الابداعية التي تروقون ، اما ان اتصدى للنظرية او المقولة في فن المسرح او فرع
من فروعها فان ذلك شيء جديد علي لا ادري كيف الفكاه منه .. ولا بأس عليكم ان
تسمعونني على ان الامر ايضا لا يدخل دائرة التواضع ، فقد كتبنا التواضع كثيرا ، حتى
يتنا لانصدر في ارائنا الا بالاستناد على عكازات من الآخرين ..

ولكني لا أشط أو أذهب بعيدا عما أنا بصده فأطيل ولا أئيل .. دعوني في البداية اضع الدافع او السبب الذي دعاني لاختيار هذا الموضوع ..

ان السبب في ذلك هو اننا في اللجنة التنظيمية في الملتقى قد فكرنا كثيرا في اختيار أول الموضوعات لهذا الملتقى الدوري وانهنا لاختيار هذا العنوان (القضية الاجتماعية في المسرح) لكننا قبل ذلك اخترنا في الذهن عددا من العناوين مثل (المسرحية الاجتماعية) او (مسرحية المشكلة) او (المجتمع في المسرح) واشياء اخرى متشابهة .. وضحكنا من ذلك .. لأن المسرح اداة اجتماعية .. ولا يتحقق الا بوجود الجماعة .. كما ان الاسم سيكون ضيقا او قضاضا .. لذا كان علينا ان نختار موقع الاختيار على (القضية الاجتماعية في المسرح) عنوانا لملتقانا الاول ..

يقول الدكتور محمد حسن عبدالله .. « المسرح الاجتماعي هو اشد التيارات في المسرح الكويتي وهو التيار النشط ايضا في المستوى العربي العام » (١) .

والان، ماذا يعني مصطلح (القضية الاجتماعية في المسرح) وكيف ركبناه بهذه الطريقة ؟ .. وماهي معاني مفرداته ؟ ثم .. هل نسمي المسرحية الاجتماعية بالمعنى السائد (مسرحية قضية اجتماعية) ؟ وبالتالي .. هل يعني ذلك وجودا منفصلا لنوع من المسرح ؟ ولتستل .. هل الحديث عن مأساة اسرة تعرضت لصنوف من القهر والإذلال في معيشتها لأن عائلتها الخداد قد حُشِرَ أصبح بين المطرقة والسندان واصبح بلا قدرة على العمل الذي يحذق .. هل يعني هذا اننا امام مسرحية قضية اجتماعية ؟ . أم مسرحية سياسية ؟ وهل المطرقة هي المطرقة ؟ . والسندان هو السندان ؟ . ثم ماهو معنى المسرح السياسي ؟ هل هو نوع اخر من المسرح ؟ ام هو جزء من مسرح القضية الاجتماعية ؟ . تساؤلات وأخرى كثيرة تتبادر الى الذهن وتداعى .. ولا اعتقد انكم تتوقعون مني اجابات محكمة عنها .. فقط هي محاولة .. لكنها محاولة مغلصة ، ذلك لأنني من كتاب مسرحية (القضية الاجتماعية) ولدي ايمان عميق بمجدواها واهميتها ، بل وادعوا لتبنيها واعطائها المكان الالهم من الدراسة ومحاولة الفهم .. والان دعوني احاول ..

يسمى المراريس هذا النوع من المسرح باسم (المسرح الحي) ذلك المسرح الذي لا يخضع للتقليعة او بمعنى اخر هو غير المسرح التجريبي او الذهني او الفلسفي او الدعائي وهو لا يعني تحديدا .. المسرح التعليمي ولا مسرح المناسبات الوطنية او القومية او الحدائية .. باختصار شديد هو لا يعني اي شيء من هذه التسميات وقد يحتويها معا .. اذا كيف نرصد معنى المصطلح ونحدده ؟ .

ماذا تعني كلمة قضية هنا ؟ وماذا تعني كلمة (المجتمع) هنا ايضا ؟ .

أولا : لكلمة قضية اطلاقا مدلول عام وكل علم من العلوم يفسرها بناء على مقولة البديهية واسيا به الخاصة وهي هنا مشروطة بكونها (قضية مسرحية) اي (قضية) من منظور مسرحي ، فليست كل قضية تصلح للمسرح لان العمل المسرحي شروطه الخاصة التي يجب توفرها لكي يكتسب اسمه (عمل مسرحي) فهناك مثلا قضية رياضية او علمية بحتة او سياسية او حتى اجتماعية ولكنها لا تصلح للدراما .. لسذاجتها ووضوحها اولانها معقدة تنه من الفن و ينفر منها الفن .. ليس فيها مجال للصراع الظاهر أو الباطن وليس بالامكان ترجمتها حوارا وشخصيات واحداثا ومواقف ، تلك اذن امور خارج التحديد .. لذا فان مصطلح (القضية) او بشكل ادق معنى كلمة (قضية) هنا .. يكتسب مفهومه الخاص به .. اي .. (القضية المسرحية) بمعنى الصالحة للعرض المسرحي .

وثانيا : كلمة (الاجتماعية) .. وهنا لا أرى ضرورة لتحديد معناها اللغوي منفصلة ع الكلمة السابقة عليها .. وليس ما يدعوني للعودة بالكلمة إلى أصلها أو محاو فهمها عن طريق علم الاجتماع .. فالمجتمع هنا هو .. المجتمع المسرحي .. و نضحيك من هذا التعبير فهو لا معنى محدد فقد ينصرف الذهن بسماعه إلى معنى آخر لا تقتضيه وهو (جماعة الغافلين / في المنترح) ..

وهنا ايضا اراني ملزما بايضاح ما اذهب اليه من تعبير (المجتمع المسرحي) .. فهو ع يعني ذلك الجزء الصالح للتعبير به مسرحيا عن معنى من المعاني الكامنة في المجتمع العام .. اي : هم اولئك الاشخاص الذين نراهم على المسرح .. ولانسى علاقا الاجتماعية وانتاءهم وعركنا صراعهم فيحولنا الى منتمين .. ويعنى اخر .. هم اولئك الاشخاص او الشخصيات التي تعتبر انماطاً .. لها ما يماثلها في المجتمع العام .. وليس الضروري ان يكون هذا التماثل دقيقا او عاديا ، بل يكفي ان يكون معقولا او محتم وحسب لو كان غير معقول فانه يكون كذلك من خلال الادراك الحاد للمعقولة فيها و هذه الشخصيات أو الأنماط . أي أن تصرفها او طبيعتها أو أسلوبها غير معقولة في المقول .

وبتركيب الكلمتين معا نحصل على مصطلح (القضية الاجتماعية) ولكي نك اكثر دقة واحترازا بعد هذا .. اضعنا كلمة (في المسرح) وبذلك حصلنا على اسم ملتة

هذا وهو عنوان نزع أنه يمثل القيمة الحقيقية للتراث المسرحي أو بتعبير آخر .. هو النوع العام والاشمل والذي يندرج تحته الكثير من انواع المسرح .

يقول تيرانس راتيجان « اعتقد ان افضل المسرحيات هي ما كانت عن الناس لا عن الاشياء » (٢) .

و يقول لوي جوفيه « يعيد المسرح الى البشر الختان الانساني » (٣) .

ان مسرحية (القضية الاجتماعية) الجيدة هي مسرحية معارضة .. فهي لا تصف العيوب بل تكشفها وتعربها وتفضحها .. والقول بان المطلوب هو الغوص في الاعماق بحشا عن الجذور والاسباب قول يجب ان نأخذ به جذر شديد ذلك لاننا ازاء عمل فني .. انتمائه الاول الى الفن .. هو ليس عملا دعائيا ولا هو من باب الوعظ الاخلاقي او الفكر المجرد .. هو عرض لابد ان تتوفر فيه شروط الفن وعلى المتفرج — والناقد قبله — ان يغوص في الاعماق والسطح هو دليله .. لانك لن تجد الاعماق مالم تر السطح اولاً وتلامسه بشكل جيد لتعرف من اين يسهل لك الغوص والنفاذ ..

لكي تشدوق العمل المسرحي يجب ان تتوقف عن اجهاد فكريك .. يجب اولاً ان تتفرج وان تعيش وان تحس وان تطلق لنفسك العنان .. ثم بعد ذلك تأتي مرحلة اعمال الفكر وقد حصل التأثير . وهو حاصل اذا كنت امام مسرحية جيدة .

يقول الاستاذ عبد الكريم رشيد **« ان المنوع ظاهرة اجتماعية يقيمها الانسان للانسان من اجل قضايا الانسان »** (٤) .

وذلك حق .. فالخلف المسرحي حلقة دراسية تنسم بالتعامل الحي النشط المتفاعل عبر المشاعر والاحاسيس من خلال المضحكات والمبكمات والمثيرات والمدهشات .

و يقول المنصف السويسي : « اتعاطى المسرح من اجل ان اعيش قضايا مصرية مجتمعت انتمى اليه .. » (٥) .

واقول بان مسرح القضية الاجتماعية هو الاقرب الى الناس وهو الاصلق بهمومهم وافراحهم وتقاليدهم وراثتهم ، وهو الاقدر على تغييرهم والتعبير عنهم بالافصاح عن مكتوباتهم والكشف عن **قضاياهم الكبيرة والصغيرة** .

ان مسرح القضية الاجتماعية هو مسرح الحفل الذي يتجمع فيه الناس من اجل التفرج على نقائصهم ودود افعالهم تجاه قضاياهم الكبيرة والصغيرة .

إن المتفرج يدهش و يضحك ويحمر خجلاً عندما يسمع عبارته التي ظن أنها مصطلح خاص قد تحولت على المسرح الى شيء عام معلوم لدى الجميع .. لا يصلح للخداع او التمجيد .

إن التغير الاجتماعي وفي طياته التغير السياسي والعقلي عامة لا يأتي الا من باب مسرح القضية الاجتماعية مهما بدت صغيرة وسهلة وبسيطة ، وكم من العبارات شاعت ودخلت قاموس الاستعمال بفعل المسرح .. وكم من العبارات صارت مصطلحات لها دلالاتها المعلومة وكم من الافكار والقيم قد شاعت وذاعت واصبحت من ذخيرة الناس يتناقشون فيها فيحتدمون ويتعاركون .

إن المسرح في البيئة العربية يتنامى و يكبر و يكتسب يوماً بعد يوم جاهز اوسع وفرصاً اكبر للاتصال ويعمل بنا ان نواصل العمل من اجل ان يصبح المسرح جزءاً من حياة كل الناس وذلك لا يتأتى اذا انصرفنا الى التقليد والتجريب والتخبط وراء المسرح الاجنبي ، بل ان المطلوب هو المزيد من الالتحام بحياة الناس وتقاليدهم وتراثهم واساطيرهم وفنونهم الشعبية ليثفوا حولنا ولكسب ثقتهم ، ان الملاحظ بشكل عام ان عدداً من المسرحيين العرب قد تسلموا بمعرفة الدراما بشكل جيد وان ثقافتهم العملية والنظرية قد اهتمت من الاثار والتجارب الاجنبية ، لكنهم لم يتعاملوا مع تراثهم وبشائهم بشكل مماثل يوازي ذلك الادراك والوعي .. وهذا شيء غريب لا يجوز . فمن البديهي انك لن تكون كمنليك الانكليزي في لغته وادبه مهما كانت مهارتك وقدرتك في دراسة واستيعاب هذه اللغة وذلك الادب .

ان التعرف بالدراسة والاطلاع على لغات الآخرين لا يعني الانثناء لهم واستهجان لغتك وادبك ، والا كنت كالسائق الذي يقسو على آل بيته لانهم فقراء بالقياس الى العائلة الغنية التي يعمل لديها و يعجب بافرادها و يقلدهم . او كالذي امضى اجازة في برلين واستمع الى احدى السيمفونيات وعاد لا يطبق سماع آلة العود فهي برأيه سمة من سمات التخلف رغم انها تحرك وجدانه اذا اختلى بنفسه .

ومن المعروف بشكل أو بآخر ان القضية الاجتماعية قد اكتسبت أهمية كبرى في المسرح الحديث ، وتم التعبير عنها نظرياً بمسميات كثيرة تدرجت عبر الايام منذ الكلاسيكية الحديثة حتى المسرح الملحمي (البريشي) ومسرح اللامعقول مروراً

بالرومانسية والطبيعية والواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية وغيرها من المذاهب والنظريات ، وماعدا استثناءات قليلة فإن كل ذلك قد يصنف في مسرح القضية الاجتماعية .

ومسرح القضية الاجتماعية صالح للتعبير عن كل شيء وهو يكتسب أهميته يوما بعد يوم لحيويته البالغة وقدرته على التكيف مع متغيرات الواقع وإذا ما استبعدنا سذاجة التناول وضحالة العرض والفكر وإذا ما أكدنا على جانب الحرفة والفهم الكامل للموسيلة المسرحية وكيفية الاستفادة منها واستخدامها ، يمكننا ان نكسب أعمالا كبيرة صالحة دائما للعرض على خشبة المسرح مهما اختلفت الاماكن أو الأثرمة أو البيئات .

لقد كانت المسرحية الاجتماعية ومازالت هي النوع الأكثر شيوعا وانتشارا لأنها تكتسب انصارا يوما بعد يوم سواء من الجمهور او من رجال المسرح كتابا ومخرجين ونقادا وممثلين ولا يعني انصراف هؤلاء عن بعض النماذج القديمة من مسرحيات القضية الاجتماعية أنها لم تعد صالحة لتقادم العهد واختلاف المعايير والاهتمامات ، بل إن ذلك مرده لقدرة المسرحية الاجتماعية على التكيف ، فليس من الضروري تكرار النوع من الصنف بل المهم ان يكون الصنف موجودا ويحتفظ بمكانه وصالحا للعرض حتى يومنا هذا .

وهذا ما تؤكد به المسرحية الاجتماعية فهي لا تنهم بكمسي احصاء من الكتاب او المسرحيات بل بنصرف اهتمامها للقضايا والافكار والشكل ، فمسرحيات كل كتاب المسرحية الاجتماعية تتكرر بأساء جديدة وكتاب جدد ينسجون على نفس النوال ويكتبون بلغة عصرهم و يشتم فيستقطبون اهتمام جماهير المسرح الذين مازالوا روادا يتزايدون لمسرحية القضية الاجتماعية .

اخواني الافاضل ...

لم اعدكم باجابات على الاسئلة الكثيرة التي بدأت بها هذا الموضوع ، ولم اتحدث اليكم باستخدام مصطلحات او عبارات تحتاج الى حل وتركيب .. بل اكتفيت باللامسة البسيطة لكل ما يعتلج في نفسي .. وانني لطامع بارائكم وتعقيباتكم التي عليها اعول ومنها ساستفيد قطعاً وعليكم ان لا تتوقعوا مني اجابات شافية وافية فلست اعلم منكم ..

انني اعيد طرح الاسئلة عليكم واتمنى ان استمع منكم الى تعقيبات مفيدة ومهذبة .
و بعضكم قد امدني بالعون من خلال كتاباته وارائه ، وكان علي ان اتمكز كما يفعل
الآخرون وهذا ما فعلت ...

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

الهوامش

- (١) الحركة المسرحية في الكويت .. ص ١١٧ .
- (٢) نقلا عن كتاب جون جاستر - المسرح في مفترق الطرق ص ١٠٥ .
- (٣) اوديت اصلان .. فن المسرح ج ١ - ص ١٤٦ .
- (٤) البيان ص ٣٣ - العدد ١٧٩ فبراير ١٩٨١
- (٥) محاورات في المسرح المعاصر - سمير الحكيم - ص ١٤٢ .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



المجتمع الايّرلندي في مسرح شوند أوكيس

للدكتور أحمد السيد الناد

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

المجتمع الايرلندي ذو تركيبة عجيبة سواء من الناحية الاقتصادية أو السياسية الاجتماعية أو الدينية . فالجزيرة الايرلندية تنقسم الى جزئين : شطر شمالي صغ الشاج البريطاني و يتكون من ست مقاطعات وعاصمته بلفاست و شطر جنوبي يغطي ستا وعشرين مقاطعة وعاصمته دبلن . ايرلندا الشمالية صناعية متقدمة واستقرار اقتصادي او على الاقل مرتبطة في اقتصادها باجلترا ، والجنوبية بلد زراة ممتد الاطراف يكاد يكون خلوا من الناس تتناثر عليه المدن هنا وهناك . وتتركز الاجتماعية العادية في دبلن وبعض البلدان الكبرى . في الجزء الشمالي نجد ان ٦٥ ٪ من السكان يعتنقون المذهب البروتستانتي السائد في انجلترا والبقية معظمهم من الكاثوليك وقلة من المذاهب والديانات الاخرى .

في الجزء الجنوبي حوالي ٩٥٪ من السكان كاثوليك والخمسة في المائة ياقون من اليهود والبروتستانت والديانات الأخرى. واضح جدا ان أيرلندا الحرة الجنوبية دولة كاثوليكية متعصبة تكن كراهية دفينة للبروتستانت سواء داخلها أو خارجها، وفي نفس الوقت نجد ان البروتستانت في أيرلندا الحرة متماسكون ميسور الحال نسبيا مثقفون بل كثيرا ما يتعالون على الكاثوليك و ينزلون عنهم تماما — أسماؤهم مختلفة متميزة، كنائسهم بسيطة — هم جامعتهم وللكاثوليك جامعتهم ونادرا ما يختلفون. قتلا لا يجوز لكاثوليكي ان يدخل جامعة ترينتي الا باذن من اسقف دبلن الكاثوليكي. الكاثوليك يتشبهون بطقوسهم الدينية وصلواتهم، حريصون على تأديتها في مواعييدها وهي في الواقع كثيرة. البروتستانت يهتمون بصلاة الاحد. التزاوج بين الطائفتين شبه منعدم ولا يحدث الا نادرا وفي الخفاء و يؤدي الى عداوة مزمنة بين العائلتين المتزاوجتين، اذ يتعرف الشاب على شابة من غير مذهبه و يتفقا على الزواج سراً وعندما يكشف امرهما تكون الفضيحة. الدين متفصل عن الدنيا، الوازع الديني لا يمنع الجرائم ولا سيما الجنسية منها، الاعتراف أمام القسيس مستمر كل صباح وسهرات المجون مستمرة كل مساء. في أيرلندا مصنع للبيرة السوداء ربما يكون اكبر مصنع من نوعه في العالم. ووجود هذا المصنع وغيره من المشروبات له أثره في حياة الناس. فالشعب الأيرلندي كثير الشراب — الحانات منتشرة بشكل كثيف للأفطار، يؤمها الناس صباح مساء تراهم في العاشرة والنصف مساء وقد تقلدواهم الشراب وغيرهم وقد أخذت أولادهم تجرهم جراً خارج الحانات الى بيوتهم وهم يقاومون و يتشبهون بأبواب الحانات، وقد يكون رافضين التوجه الى بيوتهم.

الأيرلندي يميل الى الكسل — اذا ما كسب بعض المال كف عن العمل لينفق بضع شلنات في اقرب حانة. كما يحب العراك و يقال عنهم اذا ما شاهد الأيرلندي اثنين يتشاجران يسألها اذا كان في استطاعته التدخل ليشارك في الشجار، و يقال كذلك أن الأيرلندي يحب المعارضة في الرأي لدرجة أن أول سؤال يواجهه اذا ما وطئت قدماء أرضاً اجنبية أي نظام يحكم هنا ؟ .. لأنني ضده !!.

يباهي الأيرلندي بالبطولة والوطنية ولكنها في أغلب الأحيان بطولة زائفة ووطنية أسبى فهمها، يحارب الأيرلندي اخاه الأيرلندي ولكنها لا يتحdan ضد عدو مشترك.

. ليس لأيرلندا جيش منظم بالمعنى المفهوم المتعارف عليه، ولكن بها شبه حرس وطني للعمل على استتباب الأمن الداخلي، فأيرلندا من الدول المحايدة المسالمة.

سكان ايرلندا حوالي الأربعة ملايين ولكن معظمهم قد تركوا الوطن الأم وانتشروا في معظم أنحاء العالم ، ولذا نجد أن ثلثي سكان ايرلندا الحاليين من النساء والثلث الرجال . قد تركب السيارة العامة فتجد نفسك الرجل الوحيد بين أربعين امرأة ، وهناك أزمة زواج بين الفتيات الايرلنديات .

الايرلندي عاطفي ودود مضياف اجتماعي يحبك في الطريق دون أن يعرفك يدعوك الى تناول الشاي معه في منزله ، يقدر العشرة ويبيكي لفراقك — وهذه تكون كلها ملامح عربية لانجد شيئا منها في الانجليز.

الايرلندي مرح يحب الضحك والرقص والغناء ، وإن كان يخفي في قلبه الحزن والبؤس والشقاء . دور السينما والرقص والمسارح منتشرة في كل مكان . تجد المسارح الكبرى : مسرح « الأبي » ومسرح « الجيت » و « جيتي » ثم المسارح الصغرى — المحترفة او مسارح الهواة : في المصنع وفي المستشفى وفي الجامعة وفي سراديب المناجم وفي الشركات التجارية ، ويهرع اليها الناس على امتداد ايام الاسبوع ليقتضوا أمسية طيبة قبل ان يستأنفوا عمل اليوم التالي .

هذه مقدمة قصيرة حاولت فيها ان احدد ملامح المجتمع الايرلندي لأنتقل الى الخواص الاجتماعية والاقتصادية والسياحية التي أدت الى قيام المسرح الايرلندي وظهور كتلة مسرحيين من الدرجة الاولى من أمثال شون اوكيسي وجون سينج وغيرهما .

لم تكن ايرلندا بالبلد الغني عند مطلع القرن العشرين بل كانت في حالة اقتصادي وسياسي وفي حالة كبيرة من القلق والاضطراب بسبب سبعة قرون الاحتلال الانجليزي مارست فيه إنجلترا عليها شتى أنواع العذاب والظلم والاضطهاد ولقد فرضت عليها جغرافيتها مناخا جزريا قاسيا مليئا بالضباب والأمطار، مما أدى كثير من الاحيان الى القحط وقشل المحصول . ومعظم السكان ايرلندا كانوا من الطبقة الفقيرة المعدمة تشتركهم حالة من عدم الرضا والعجز واليأس وعدم الاطمئنان . الطبقة العاملة فكان مصير افرادها عادة الى المرض والموت . إذ كان هؤلاء العمال في حياة مهينة ذليلة منحلة في خرائب يخيم عليها المرض والعار، وكانت نسبة الوفيات عالية بطريقة مخيفة . اما هذه الخرائب او المباني التي كانوا يقيمون بها فكانت مأوى من قصور النبلاء وعلية القوم الذي كانوا ينتمون الى الطبقة العليا والذين كانوا يملكون زمام الامور في دبلن في عهد الجورجيين . وهجرت هذه الطبقة العليا تلك الى المتداعية الخربة واشترها بعض المستثمرين بأسعار رمزية ثم أجروها لتلك الـ

الكادحة بمبالغ باهظة. وإن معظم هذه الخرائب لم تكن تصلح لسكنى البشر على الإطلاق، وفي نفس الوقت كانت معظم العائلات تسكن في حجرة واحدة فقط. ويصف لنا دافيد كراوس هذه «الخرائب» فيقول «إن جميع وظائف الحياة من المهد إلى اللحد كانت تمارس في حجرة واحدة. وإن كثيرا من المباني كانت مكونة من سبع أو ثماني حجرات عندما بنيت في القرن الثامن عشر فأصبحت الآن تحتوي على أسرة كبيرة في الحجرة الواحدة - أي بمعدل خمسين فردا في المبنى الواحد. وكانت بعض هذه المنازل يضم الواحد منها حوالي ٧٣ أو ٧٤ أو ٩٨ فردا. ورغم هذا فهناك الكثير من الناس لم يستطيعوا أن يقيموا في هذه المزابل، لأنهم كانوا يعجزون عن دفع الإيجار. وفي العادة كان مصدر المياه الوحيد في المبنى بأسره عبارة عن صنبور واحد في الفناء. وكانت دورة المياه عادة في حالة تدمر، وموجودة في الفناء هي الأخرى وإذا لم يكن هناك فناء فكانت توجد في سرداب تحت الأرض تسكنه الفئران».

وانعكست مثل هذه الحالة البائسة في أعمال الكاتب المسرحيين ولا سيما أوكيسي لأنه عاش في هذه الخرائب التي تركت جروحا عميقة في جسمه وعقله وأثرت على تفكيره وتملكت أحاسيسه فعبّر في مسرحياته عن معاناة تلك الطبقة الفقيرة التي كانت تقاسي من الجهل والخوف والمرض والنكد.

ARCHIVE

<http://ArchiveBeta.Sakhrit.com>

أما حالة العمل والعمال فلم تكن أفضل مما كانت عليه حياتهم الاجتماعية فالغالبية العظمى من الإيرلنديين كانت طبقة غير منتجة وغير فنية، وكان النساء والأطفال يعملن باجور رمزية لا تقيم أودهم. وفي عام ١٩١٣ قام جيم لاركن باضراب عام وأغلق المصانع في محاولة لتنظيم الطبقة العاملة في دبلن من أجل تحسين الأحوال المعيشية لهم. وأمام لجنة شكلت لبحث القضايا المهنية سئل لاركن عن أسباب الاضراب في عام ١٩١٣ فقال :

«إن في السجن مكانا للاقامة افضل مما نحن فيه بكثير فقد كان لي شرف الإقامة في السجن عدة مرات. وعلى فكرة المجرمون هم الذين خارج السجن - أولئك الرجال الذين يتبنون طريقة وحشية مستبدة - و يسمون أنفسهم بالمسيحيين، أولئك هم الذين انكروا على العمال حق الاتحاد من أجل حماية مصالحهم ولقد قتل كثير من الرجال والنساء في ظل النظام الرأسمالي. ومثل هذه الأشياء تحدث في دبلن أكبر بلد في العالم يذهب أهله إلى الكنيسة».

الصراع السياسي والديني من اجل الاستقلال الذاتي واثر على الحركة المسرحية:

ان الاحداث السياسية الدامية التي صحت نضال ايرلندا من اجل استقلالها الذاتي كانت مصدر الهام ومادة دسمة لكتاب المسرح الناشئين في مطلع القرن العشرين من امثال شون اوكيسي والليدي جريجوري ودنيس جونسون وجوزيف اوكر وبرندان بيان وغيرهم ، لذلك لابد من تفهم نضال الشعب الايرلندي من اجل استقلاله وتطورات هذا النضال لأن ذلك سيلقي الضوء على اعمال كثير من هؤلاء الكتاب المسرحيين.

في عام ١٨٧٠ تكونت جمعية الاستقلال الذاتي وكان مؤسسها ه ايزاك بات ثم خلفه شارل ستيوارت بارنيل وكان بارنيل اقوى مطالب بالحكم الذاتي عن طريق البرلمان . واول ثمرة لجهوده المفضية ظهرت عندما ادخل جلاستون مشروع قانون للحكم الذاتي عام ١٨٨٦ . ومع ذلك هزم هذا المشروع في البرلمان الانجليزي . ونيل آنذاك بان الحكم الذاتي معناه حكم روما وان الكاثوليك سيسيطرون على ايرلندا ، وانتشر الخوف من ان تتحكم الكنيسة الكاثوليكية في ايرلندا — انتشر هذا الخوف بصفة خاصة بين البروتستانت الذين يقيمون في اقليم الستر.

ثم أسس ارثر جرجر يفتي حزب الجلفيد المسماة فيل ومعناه «نحن وحدنا» — أي بعيدا عن الانجليز . وهذا الحزب هذا الحزب تمثيل ايرلندا في البرلمان الانجليزي وطالب الاعضاء الايرلنديين بان يمتنعوا عن الذهاب الى هناك ، وعليهم ان يؤسسا مجلسا وطنيا في ايرلندا . ولقد اجريت الانتخابات مرتين في انجلترا عام ١٩١٠ ونجح الاحرار في كل انتخاب معتمدين في نجاحهم على دعم الايرلنديين القوميين هم وهكذا اصبح الاستقلال الذاتي لايرلندا جزء من برنامج الوزارة الليبرالية في انجلترا . وكانت مقاطعة أستر تعارض دائما قيام وحدة بين شمال ايرلندا وجنوبها وفعلا لم تشارك كثيرا في عملية الاستقلال الذاتي لايرلندا.

وفي عام ١٩١٣ قامت جماعة المتطوعين الايرلنديين لمعارضة متطوعي أستر . وهكذا واجهت دبلن احتمال قيام حرب اهلية . ووجد الملك جورج الخامس الموقف خطيرا ، ولذا دعا زعماء الجبهتين الى مؤتمر يعقد في بكنجهام بالاس في لندن ، وبعد عدة ايام توقفت المفاوضات ، ولم يصل الطرفان الى اتفاق . وفي اغسطس عام ١٩١٤ قامت

الحرب العالمية الاولى واوقف الحزبان نشاطها وذهب معظم انتصار الاستقلال الذاتي للحرب ضد الالمان .

وفي عام ١٩١٦ قامت في يوم عيد الفصح ثورة معروفة باسم «ثورة عيد الفصح» وكان بيرس على رأس المتطوعين الايرلنديين بينما كان جيمز كونولي قائد جيش المواطنين الايرلندي وكان علمه هو المحراث والنجوم . واستولى الجيشان على مكتب البريد العام واعلنا الجمهورية الايرلندية - ونجح الثوار الايرلنديون في مقاومة الانجليز الذين كانوا يعرفون باسم البلاك اند تانز ولكن هذه المقاومة لم تدم طويلا فان كان يوم الجمعة التالي حتى اشتعلت النيران في مكتب البريد العام وكان على المحاربين الايرلنديين المنهكين ان يستسلموا ، ثم تم اعدام قادة هذه الحركة باستثناء دي فاليرا ورغم هذا فان حمام الدم هذا قد مهد الطريق نحو اعلان الجمهورية فيما بعد .

وفي عام ١٩١٨ كانت هناك انتخابات في ايرلندا للجلوس في البرلمان الانجليزي وكسب حزب شين فين كل المقاعد في الجنوب تقريبا وحصل الوندويون على مقاعد قليلة في ألسر . وكانت سياسة اعضاء حزب شين فين ان يرفضوا الذهاب إلى لندن للجلوس في البرلمان هناك . ولذا عقدوا جمعية داولينغدية واسمها البرلمان واصلوا الجمهورية التي اعلنها بيرس في مكتب البريد العام سنة ١٩١٦ واختاروا دي فاليرا رئيسا للجمهورية ونجح هذا البلاك في مقاومة الدستور البريطاني ، ولكن عاد القتال بين الانجليز وحزب الشين فين في عامي ٢٠ ، ٢١ ، وارتقت دماء كثيرة . وفي عام ١٩٢١ قرر الطرفان ان يعقدا هدنة ، وبدأت المفاوضات من اجل المعاهدة . ونصت معاهدة ١٩٢١ على اقامة دولة ايرلندية حرة تمنح حكما ذاتيا تحت التاج البريطاني ، واذا رغبت المقاطعات الشمالية الست ان تنفصل عن الدولة الحرة فلها الحق في ذلك ، وفي هذه الحالة تشكل لجنة لتقرر اي المناطق تستبعد . وهدد لويد جورج بالحرب واجبر مندوبي ايرلندا على التوقيع على المعاهدة دون الرجوع الى دي فاليرا . وعندما عاد المندوبون الى دبلن غضب دي فاليرا غضبا شديدا واستقال عندما وافق البرلمان الايرلندي على المعاهدة باغلبية ضئيلة - سبعة اصوات . وتولى كل من كولنز وجريفت الحكم . وهكذا قامت حرب اهلية بين مؤيدي المعاهدة ومعارضها . ووضع كولنز دي فاليرا في السجن ، ولكن كولنز قتل في الحرب الاهلية ومات جريفت واستمرت الحرب الاهلية في اعوام : ١٩٢١ ، ٢٢ ، ١٩٢٣ ثم خذت وبرزت دولة ايرلندا الحرة . ويرجع تاريخ الحزبين الموجودين الان في ايرلندا الى ايام التقسيم : حزب فيانا فيل ومعناه

ابطال المصير وكان يساند دي فاليرا وحزب فيني جيل وهو يؤيد المعاهدة . وهدف
الجزيرين في ايرلندا هو الغاء التقسيم . اما حزب الشين فين فهو متطرف وغير قانوني
ومسئول الان عن الاحداث الدامية التي تجري بين الجنوب والشمال في ايرلندا .

وهكذا نجد ان مادة غزيرة لدراما وطنية قد ولدتها تلك الاحداث الدامية — فقد
كانت فترة عصيبة مليئة بالعنف والثورة والارهاب والحرب الاهلية . ولقد تألم كل
ايرلندي لتلك الجراح الطاهرة التي نزفت الدماء بغزارة . وان الدراما الحقيقية لم تكن
فقط في المعركة الرئيسية ضد الانجليز ولا كانت قاصرة على تصارع المثل التي تعكسها
هذه الحركة ولكنها كانت في الصراع الذي شارك فيه الاصدقاء وافراد الاسرة الواحدة ،
وفي ذلك الصراع الذي دار داخل عقل المواطن الايرلندي . ولقد عبر اوكيسي عن هذه
الفتره المعصية اصدق تعبير في مسرحياته الثلاث التي كتبها بعد هذه الفترة مباشرة :
ظل محارب (١٩٢٣) جونو والطاوس (١٩٢٤) والمحرث والنجوم (١٩٢٦) .

شون اوكيسي

كان اخر اخوته الثلاثة عشر والذين مات منهم ثمانية في الصغير . ولد عام ١٨٨٠
في دبلن . وكانت اسرته تقيم في الجزء الشمالي من العاصمة . ذلك الجزء الذي كان
يعكس بصدق ذلك الاضمحلال السياسي والاقتصادي بل التخلف الاجتماعي الذي
شهدته دبلن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ولم يكن امامهم الا الاعمال
الكتابية الروتينية تحيط بهم الزرائب القذرة وزوجاتهم التعيسة واولادهم البؤساء الذين
لا يستطيعون الانفاق عليهم وكان غزاؤهم الوحيد الكنيسة والويسكي الايرلندي والبيرة
السوداء .

وكان شون مر ايضا شديد الحساسية اصيب في عينه بمرض مزمن في سن مبكرة مما
جعلته شبه اعمى والقى به في عالم من المعاناة والآلام . وكان عليه ان يقضي معظم وقته
في الظلام خشية ان يفقد نظره كله . ولذا فقد حكم عليه بحياة العزلة والوحدة منذ
طفولته .

و يعلق دافيد كراوس على طفولة اوكيسي فيقول :

«لقد تركت سنوات العزلة والالم هذه اثارا عميقة على جسم اوكيسي الشاب
وعقله ولكنها لم تكن سوى مقدمة لسنوات الحرمان والمرارة التي كانت تنتظره في

رجولته . ان تلك السنوات المأساوية كانت الى حد كبير جزءا من تراجيديا التاريخ
الايرلندي» .

كانت عائلته بروتستانتية في مدينة كاثوليكية قحة . كان الاب عاملا وكانت لديه
مكتبة ممتازة تجمع بين الكتب الكلاسيكية والفلسفية والاجتماعية ولكن موته المبكر
شتت شمل الاسرة وعرضها للفقر والمتاعب وحياة الزرائب هذه .

اضطر او كيسي ان يتوقف عن الدراسة و يبدأ العمل في سن الرابعة عشر . عمل
كاتباً وحل مواد البناء وعمل بناء وعمل بالميناء وذلك ليعول امه و يوفر شلنات ليشترى
مؤلفات شكسبير وبلزاك وغيرها . و يقال انه اراد ان يحصل على مؤلفات ملتون ذات
مرة ولم تكن لديه النقود فاستجمع شجاعته واحتفظها من فوق رف الكتب .

لقد تشرب او كيسي سياسة الطبقة العاملة واشترك في اضراب حركات التحرير
ودخل السجن وكتب الاغاني واصدر المنشورات ولكن اصابته غيبة الامل عندما برهن
القادة الايرلنديون على انهم ليسوا احسن حالا من خصومهم الانجليز .

وحتى عام ١٩١٥ كان كل اهتمام او كيسي منصبا على القومية الايرلندية ثم على
قضية العمال . اذ كانت جواره ممتلئة بعلم في الطبقة العاملة وكان طريقه طريق
العمال . ولذا وجد ان المثل العليا الخفاء ان تساعد في ثورته ضد الفقر والبؤس الذي
يحيط به . فلم تكن تعني هذه المثل كثيرا بالنسبة للعمال الكادحين الذين كانوا يعملون
من حوله .

فبالنسبة هؤلاء العمال الذين كانوا يتقاضون حوالي خمسة عشر شلنا اسبوعيا —
ما كان يهمهم هو حصولهم على مايسد رمقهم لا ان يتعلموا لغتهم القومية او حتى يفكروا
في استقلالهم .

وفي عام ١٩١٣ اصبح او كيسي عضوا في اتحاد العمال والنقل الذي اسمه جيم
لاركن . وفي اثناء اضراب عام ١٩١٣ كان او كيسي يساند الحقوق الاساسية للعمال .
وفي عام ١٩١٤ ازدادت الاحوال سوءا فففي الشمال تسليح الموالون للتاج البريطاني
ليدافعوا عن كياناتهم كبريطانيين . وفي الجنوب كان الوطنيون يستعدون للقتال حتى
بصباحوا ايرلنديين بمعنى الكلمة . ولقد اعد اتحاد العمال جيشه ليدافع عن حقوقه
المكتسبة واسماء جيش المواطن الايرلندي وكان او كيسي سكرتيرا لهذا الجيش لمدة ستة
شهور عام ١٩١٤ . وكتب لهم مسودة دستورهم وقام بواجباته بكل حماس ، ولكنه سرعان

ما اختلّف معهم واستقال . وعندما هب جيش المواطن الايرلندي وجيش المتطوعين لقتال الجيش الانجليزي في يوم عيد الفصح عام ١٩١٦ لم يشترك فيها اوكيسي .

اصبح اوكيسي مستقلاً غريباً في وطنه ، ومع ذلك كان في وضع يؤهله لأن يراقب و يلاحظ ويحلل معمة الحياة الايرلندية ويمتص في نفسه ببطء وبالتدرج تلك العناصر التي جعلت منه فنانا ...

فبعد موت امه سنة ١٩١٩ حبس نفسه في حجرة صغيرة في تلك المباني ليقراً ويفكر ويكتب ويبدأ حياة جديدة . ولقد ادرك ان تحقيقه لذاته اكثر متعة بل وانضل بكثير من تلك الحساسية الطبقية التي كانت تسود الطائفتين في دبلن . وفي اوائل العشرين بنات تقيم دور الفنان ، لأنه بالنسبة له كان يعني فرصة للتعبير الذاتي ، وكذلك وسيلة لخلق النظام من الفوضى والوصول الى جوهر الخيرات الكثيرة التي مر بها والاسئلة المتعددة التي كانت تطارده . وان موضوعات الدراما قد اختمرت في ذهنه ، وشخصياته كانت تعيش حوله وما كان عليه الا ان ينتبه الى الامكانيات الدرامية للمادة التي كانت بين يديه . ولقد وصل الى هذا الوعي عندما قدم مسرحيته الاولى لمسرح الابي .

كانت مسرحيات اوكيسي الاولى عبارة عن لوحات للاضطراب الاجتماعي والصراع السياسي السائد آنذاك . ولقد رفض مسرح الابي مسرحيته الاولى « الصقيع في الزهرة » كما رفض مسرحيته الثانية « مهرجان الحصاد » وكان لينوكس رونسون مدير « الابي » آنذاك هو الذي قرأ المسرحيتين ورفضها ولكن عندما قرأ مسرحيته الثالثة « القرمزي في العلم مثلث الالوان » اعجب بها كما امتدحتا الليدي جريجوري وقالت لوكيسي « ان موهبتك تكمن في تصوير الشخصيات » ولكنها اعتذرت عن عدم استطاعتها عرض المسرحية على مسرح الابي لأنها قد تضعف من وضع جماعة الشين فين . ولكن بيتس لم يعجب كثيرا بالمسرحية اذ وجد ان اوكيسي لا يستطيع الكتابة عن سوءات الاغنياء الذين لم يعرف عنهم شيئاً ولكنه كان يتفهم تماماً مساوىء الفقراء .

ومنذ ذلك الوقت ركز اوكيسي على تصوير الشخصيات وتحول من الفكرة الى الرجل فعرف شخصياته ومشاكلهم لأنه قامى مثلهم . وبدأ يفرز خبراته وينظر من حوله ووجد الشجاعة مزوجة بالجن والضحك مختلطة بالدموع وكرامة الانسان تطفئ على الدناءة والحفارة . فأعجب اوكيسي الى فنه بحب واستياء وهكذا ولد الكاتب المسرحي .

يتم أو كيسي في مسرحه بالحياة كما يراها من حوله ، كان يمزج الكوميديا بالتراجيديا وقد يعترض بعض النقاد على ذلك ولكن أو كيسي يرى أن الدراما ان هي الا انعكاس لما يجري في الحياة ويجب الا تركز على عاطفة واحدة منعزلة عن غيرها . يجب أن تقدم للعين والأذن ذلك التوازن وذلك التوتر بين الأمزجة والعواطف المتنازعة المتصارعة . وقد يعترض البعض على خلط الواقعية باللاواقعية على خشبة المسرح ولكن مسرحيات أو كيسي تبرر هذه الممارسة اذ تقوم على مبدأ أن عالم المسرح عالم قائم بذاته ويجب الا تقتصر الدراما على ما يمكن عرضه فقط فان ما لا يمكن عرضه هو الآخر حقيقي ، وعلى الدراما أن تستغل كل امكانيات المسرح وخيال الكاتب المسرحي لتساعد المتفرج على أن يفهم في المسرح ما يهمله أولا يستطيع رؤيته في الشارع .

وقد لا يحب البعض من الكاتب أن يستعرض آراءه على خشبة المسرح ولكن الدراما ليست مجرد تقليد للحياة ، ان من حقها أن تعلق على الحياة كذلك ، اذ ان الحياة في حاجة الى تعليق .

و يؤمن أو كيسي بالمبدأ القائل بأن المسرح عبارة عن منبر وكنيسة وصالة ترفيه . وعلى الدراما الا تقتصر في أن تقدم للمتفرجين تفهماً جديداً للحياة كما هي بل يجب أن تبين لهم ما يجب ألا تكون عليه الحياة وهكذا فهي دواما اصلاح — دراما هادفة توضح اخطاء المجتمع وتصححها . ولهذا النوع من الدراما كان طبيعياً وذا اثر فعال في ابدي العمالقة امثال ايسن وشو — أولئك الذين وجدوا المجتمع ينهار من حولهم . وهذا يذكرنا بالكلمات الختامية لمسرحية « جونو والطاوس » : « أقول لك يا جوكسر ان العالم في حالة فوضى شاملة » . يقول أو كيسي ان أهم عنصر في المسرحية هو المؤلف ، ولا شك ان خلفية أو كيسي وخبراته تلعب دوراً حيوياً في تصميم أعماله الأدبية وتنفيذها . واذا ما فحصنا مسرحياته لاحظنا بسهولة ذلك الترابط الوثيق بين حياته الخاصة وما يجري حوله وكذلك أولئك الناس الذين عرفهم ولا حظهم . وهذا مما حدا بجورج ناثان ان يقول بأن مسرحيات أو كيسي تفيض بعمق في الشاعر وشفقة صادقة وأسى وألم وبهجة وفيها جمال الحياة المزوج بالمآسي .

تقع احداث مسرحيات أو كيسي الوطنية — كما سبق أن ذكرت في فترة تسودها الفوضى والاضطراب — فترة حرب الاستقلال الايرلندية . فالفترة بين عام ١٩١٨ و ١٩٢٣ كانت سنوات رعب وعنف في ايرلندا . فند فترة اندلاع الحرب في عيد الفصح

سنة ١٩١٦ الى النصر النهائي لحكومة دولة ايرلندا الحرة على الثوار سنة ١٩٢٣ لم يكن هناك راحة بال أو سلامة بدن فكفاح الايرلنديين من أجل استقلالهم والذي استمر لحوالي مائة عام قد بلغ ذروته . وكأي نضال من أجل الاستقلال ادعى كل فريق وكل قائد أنه وحده يحمل لواء الحرية واصدروا المنشورات وسلاحوا اتباعهم وحطموا رؤوس من خالفهم . وظهرت شعارات البطولة والمثل العليا وسادت الكراهية وخابت الآمال . فبأسم الحرية ارتكبت الجرائم وحارب الايرلندي البريطاني وحارب ابن الجنوب ابن الشمال وحارب البروتستانت الكاثوليكي بل وحارب الشين فين الشين فين . وأصبحت الجيوش المنظمة والعصابات المسلحة بل والقذلة تجوس البلاد . وكان السائد آنذاك هو منع التجول والمناطق العسكرية والقوانين العسكرية والاعدام والنهب والطرده من الوطن ومن المستلزمات . ومن خلال ذلك كله الهمت كلمة الحرية الساحرة أمة عانت وضحت وتشارل بارزيل . ومن خلال ذلك كله الهمت كلمة الحرية الساحرة أمة عانت وضحت بالكثير . فهذا شعب — بعد أعوام من الظلال — على عتبة مصير — فكانت سدود الكياسة وكبح النفس والتسامح ليست من القوة لأن تتحمل فيضان الوطنية الجارفة والنصب الجامع والخصائص الملتصق .

ان فترة الحروب الايرلندية ليست مجرد خلفية لتلك المسرحيات — انها جزء لا يتجزأ منها . ولكن أوكيسي كاتلب مسرحي وليس مؤرخاً ، فلا تتوقع منه سرداً لأحداث هذه الفترة ولكن عن طريق التركيب المسرحي عليه أن يدمج هذه الفترة في المسرحيات بطريقتة تساعد المتفرج أو القارئ على أن يرى الأحداث بوضوح وأسلوب عاطفي فكري في نفس الوقت . ولم يكن عمله هذا بالأمر المهيمن ولا سبباً بأنه يصور بني وطنه في نضالهم المرير ، فلا ينتظر منه أن يتحيز لجانب على حساب الآخر وان كان من الواضح ان له آراء محددة في المواقف المختلفة التي يثيرها في مسرحياته . ان مسرحياته تصوير لوجهات النظر المختلفة للأحزاب والأفراد ووصف للناس والأحداث . طريقتة تكن في أنه يزيل القشرة وبمهارة عظيمة يختار ويكشف عما خفي من أمور . أنه يرى تسلسل الأحداث الثورية على انها دراما شاسعة ومنها يختار لغرضه تلك الأحداث الدرامية التي يعالجها أمام خلفية من حياة الطبقة الكادحة . ان استخدام أوكيسي لحياة الطبقة الكادحة في دبلن كان شيئاً مستحدثاً مختلفاً عما كان سائداً في أيرلندا . فانا لا نجد شخصية العامل الذي يسكن زرائب دبلن في مسرحيات الليدي جربوري أو ينسج اوسنج . لأنهم ظنوا أن الطبقة الكادحة وتلك المباءات لا تصلح أن تكون مادة درامية

ذات قيمة . فهذه تتطلب رجلاً عاش وقاسى وضحك وأحب بين هؤلاء الناس وفي تلك البيئة . كان عليهم أن ينتظروا رجلاً ذا موهبة أدبية يرفع تلك المادة من مكانها الطبيعي و يضعها في قالب درامي على خشبة المسرح . ولقد وجد المسرح الأيرلندي هذا الرجل في شخص أوكيسي . وهنا يقول أوهيجارتي :-

« يتميز أوكيسي بأنه طور الحركة المسرحية الأيرلندية فقد اعترض طريق الدراما الريفية وكان أول كاتب مسرحي أيرلندي حديث يخرج من بين الطوب والمونة ليكتب عن الطوب والمونة » . وإذا ما فحصنا مسرحياته الوطنية الثلاث وجدنا بها متاً واربعة شخصيات منها ثلاثة فقط لا ينتمون الى الطبقة الكادحة . وحتى هؤلاء الثلاثة ليسوا بعيدين عن حياة الفنك هذه : المستر مليجان : صاحب البيت القديم المهتم في مسرحية « ظل محارب » وشارلي بتام المدرس الفقير في « جنود الطاووس » وامرأة في حالة رعب تظهر للحظات في « المحراث والنجوم » و باستثناء منظر الحانة في « المحراث والنجوم » فان أوكيسي لا يتعد عن المباني القذرة هذه . وحتى الحانة — هي حانة الطبقة العاملة — يؤمها العمال الكادحون .

لم يجد أوكيسي سكان المباني . لا شك أن قلبه مع أولئك القوم الذين نشأ بينهم ولكن رغم تعاطفه معهم قائم كان من الأمانة الفكرية لأن يصورهم بكل انعطافهم . كان تصويرهم من النوع الشخصي فإذا كان بينهم الجبان أمثال دونال دافورين والمتخلف مثل الكاتبين جاك بوليل والسكندر مثل فلورنجا والعامرة من أمثال روزي ردموند فقد فرضت عليه أمانته أن يضعهم أمام المتفرجين و يعاني عاقبة ذلك باتهامه بالخيانة لطبقته ووطنه . كان في استطاعته أن يحولهم الى شخصيات رومانسية وأن يجعلهم يصابون بالاغماء عند ذكر « كائلن ني هوليهان » — اسم التديليل لأيرلندا . وهكذا جنى ثمار واقعيته في ذلك الشعب الذي ثار أثناء عرض مسرحيته « المحراث والنجوم » .

في هذه المسرحية يعالج أوكيسي المخطورات الأيرلندية الثلاث : الدين والجندس والوطنية . فقد فضح زيفها أمام الشعب الأيرلندي . اذ تدور أحداث المسرحية حول ثورة ١٩١٦ . فقد ذهل الأيرلنديون لأنه لم يدافع عن أبطال هذه الثورة بل كان على جانب الضحايا الأبرياء — نسوة تلك المباني واطفائها . ولقد تجرأ وأظهر العلم الجمهوري المقدس داخل حانة — بل وتمادي في ذلك عندما صور فتاة أيرلندية على أنها عامرة .

لقد كشف لذلك الجمهور العاطفي عن أيرلندا الحقيقية التي لا يرغبون في التعرف عليها . ويمكننا أن نأخذ فكرة عن الجمهور الأيرلندي من الشعب الذي أحدثه عند عرض المسرحية لأول مرة . فقد ظهر في « الأيرش تايمز » في ١٢ فبراير سنة ١٩٢٦ ما يلي :-

« لقد اندفعت عدة نساء على خشبة المسرح من الصالة وهن يصرخن واشتبكن في جدال عنيف مع الممثلين عن الاخلاقيات والوطنية وفضائل الحكم الذاتي .. لقد أصبن بهستيريا وهن يمتدحن الفتيات الأيرلنديات وسمعتن الطيبة في شتى أنحاء العالم . وكيف ان اسم أيرلندا مقدس وأن العلم الجمهوري لم يرقط داخل حانة — وإن التشجيع على الجنس الأيرلندي معناه نهاية مسرح الأبي وأن أيرلندا هي أيرلندا في الأفراح والأتراح » .

و يقول دافيد كراوس :-

في يومي الثلاثاء والأربعاء قطعت المسرحية بالصراخ والتهكم فقد انفجر الموقف يوم الثلاثاء وكانت هناك أحداث بسيطة منذ البداية ولكن مع رفع الستار عن الفصل الثاني غطى المشاهدون على صوت الممثلين بالصراخ والصفير والغناء . واضطر الممثلون أن يؤدوا ادواهم في صمت ولم تسمع كلمة واحدة منهم طوال الفصل الثاني . ثم في بداية الفصل الثالث توقفت المسرحية تماماً . وتوقفت باللمعات والحضرات والأخذية والكراسي الى خشبة المسرح كما انفجرت في المسرح قتابل ذات رائحة كريهة . وفي لحظة قفز بعض الرجال والنساء على خشبة المسرح وبدأوا أول معركة مع الممثلين .. وانزل الستار واستدعت الشرطة لاعادة النظام . وخطا و. ب. بيتس الى خشبة المسرح بخطوات وثيدة — وكان مديراً للمسرح — خطا ليدافع عن الفنان وليؤتب الغوغاء كما سبق أن فعل عند عرض مسرحية « فتى الغرب المدلل » لسنج : لقد جلبتم العار على أنفسكم من جديد . أهذا هو احتفالكم الدائم بظهور عبقرية جديدة بينكم ؟ .. سينج أولاً ثم أوكيسي من بعده .. سينشر خبر ما حدث منذ دقائق من بلد الى بلد . من مثل هذا المنظر في هذا المسرح ذاع صيت سينج والليلة ولد أوكيسي هنا . لقد خاب أمل أوكيسي في بني وطنه الذين أحبه من كل قلبه . وإن هذا الاستقبال المهين جعله يكتب في سيرته الذاتية :

« لأول مرة في حياته يشعر شون موجعة من الكراهية لكاثلين ني هوليهان تحتاحه . ولقد رأى لأول مرة أن تلك التي كانت تمشي مشية الملكة يمكن أن تكون عاهرة

أحياناً . لقد ملأت بالمرارة قلوب أطفالها الذين تحمروا على أن يرتفعوا فوق ما هو عادي ،
وكثيراً ما قتلت صغارها . لقد تعقبت بارنيل حتى الموت . لقد صرخت في وجه بيتس
وهاجمته ومن بعده سنج والآن تفعل نفس الشيء بشون . يا لها من كتلة من الغضب
وأحياناً تكون جاهلة كذلك » .

لم يؤمن أوكيسي بعبادة البطولة ولا بالوطنية الزائفة ولكنه كان يشعر بأن سفك
الدماء لم يكن له ما يبرره حتى من أجل قضية كبرى مثل الاستقلال . كما كان يؤمن
بأن الحرية الوطنية وحدها لن تحل مشاكل الشعب الأساسية . كانت توضيحات الأفراد
من وجهة نظره لا تساوي المكاسب التي يمكن أن يجنيها الشعب الايرلندي ، ولذا كان
يشفق على ضحايا الأعمال البطولية . كان يشفق على جونو في بيتها لا على جونو الذي
لقي حتفه على يد القناصة . اننا نكي من أجل نورا التي فقدت عقلها لا من أجل
زوجها جاك .

لقد بلغ أوكيسي الحد الى أن يتساءل اذا كانت التضحية بنفس واحدة من أجل
القضية أمراً مقبولاً وإذا كان البؤس الذي تعانيه الأم لا يجعل هذه القضية جوفاء
وبشعة . ونضرب مثلاً من جونو والطاوس : فنجدا أن القناصة قد قتلوا ابن المسر
تأكريد وتقول لها أحدي الجارات وهم يستعدون لنقل جثمانه الى المقبرة :

— انها رحلة حزينة تلك التي ستقطعها جميعاً ولكن الله كريم ولن يخذل الجمهوريون
ابداً . فتجيب الام الشكلى :

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

— ماقائدة ذلك لي الآن سواء انتصروا او انهزموا — فهذا لن يعيد لي ابني من القبر . وفي
مسرحية «جونو» نجد ان جونو قد شوهدت ساقه في ثورة عيد الفصح . وفقد ذراعه وهو
يحارب مع الجيش الايرلندي في الحرب الاهلية . ومع ذلك مازال يباهي بالباديء
المقدسة و يقول لأمه بانه مستعد لأن يضحي بحياته من أجل ايرلندا الحبيبة . فتقاطعه امه
قائلة :

لقد فقدت احسن مبدأ عندك يا ولدي عندما فقدت ذراعك لأن ذلك هو المبدأ
الوحيد المفيد للعامل .

وفي مسرحية «الحراث والنجوم» تعود نورا الحامل الى بيتها بعد محاولة يائسة في
العشور على زوجها فتتحدث باسم كل النسوة الايرلنديات بل والنسوة في كل مكان
اللائي فقدن أزواجهن وأطفالهن في الحرب .

نورا : سيقتل جاك حبيبي — سيقتل جاك حبيبي — سيقتل جاك حبيبي — سيقتل جاك حبيبي ... وليست هناك ام تقدم ابنها اوزوجها ليقتل . فاذا ادعين ذلك فانهم كاذبات — كاذبات امام الله وامام الطبيعة وامام انفسهن .. لقد لعنتهم — لعنت الثوار العرايب والمتطوعين الذين سحبوني وانا اهذي كالجثوة في الشوارع بحثا عن زوجي هل هو يقف حيث هو لأنه شجاع ؟ كلا بل لأنه جبان جبان .. اقول لكم انهم كلهم خائفون من ان يقولوا انهم خائفون ..

و يعلق دافيد كراوس على رؤيا اوكتيبي اللابطولية من خلال تصويره لشخصيات النساء في مسرحياته :

جوتو ونورا ضد الحرب لا ضد ايرلندا — فكزوجتين وأمين يدركان ألا نصر في الحرب اذا ما خسروا عائليهما ومنزلهما . انها يدحضان الحرب والقول الخادع بأن الجنود وحدهم الذين يعانون وان الجنود يموتون بشجاعة من اجل وطنهم ذلك القول الخادع بأن النساء يرسلن رجالهن عن طيب خاطر ليموتوا . ولقد استمتع الايرلنديون الرومانسيون بهذا الخداع لقرون عديدة بأن صوروا في قصائدهم وقصصهم تلك الاعمال المجيدة للمواطنين الثوار الذين طبعوا قبلات الوداع على وجنات حبيباتهم وخرجوا ليضحوا بانفسهم من اجل حب اكبر — هو حب كاتلين ني هولان . ولكن اوكتيبي يتكلم الان من كل هذه الاتحادية . بان تلتفت الى وحشية الحرب من خلال العين النسوة العاملات في الطبقة الكادحة بدلا من صرخات الوطنية العاطفية»

<http://ArchiveBeta.Sakhril.com>

وهكذا نجد ان الاراء التي تسود مسرحيات اوكتيبي هي اراء شخص مسلم ، فان الطرق الثورية الوحشية اللاتسانية تثيره كما تملأه بالاشمزاز استعراضات الوطنية الجوفاء التي عفا عليها الدهر.

اوكتيبي من المعجبين بنسوة المباءات ومن المدافعين عنهم . ففي مسرحياته نجد ان النسوة يظهرن بظهور النبل والشجاعة والصمود — لا الرجال . وفي مسرحياته الثلاث الاولى نجد بطلات ولا نجد ابطالا ويمكننا ان نرجع تصويره الرائع للنساء الى حد ما الى شجاعة أمه العظيمة ونضالها من اجل اطفالها . فلقد جمعت شمل العائلة وحاربت باستمرار ضد مذابح الفقر والمرض والموت دون شكوى اوضجيج . فليس من باب المصادفة اذن ان يهدي اوكتيبي مسرحية « المحراث والنجوم » اليها بهذه الكلمات : « الى ضحكة امي المرحه على باب القبر » . فقصة جوتو هي قصة امه كما انها قصة بطلات لا

حصر لمن من أزقة دبلن ... نجد بها شيئاً ازلياً — شيئاً يرتفع على كل هذا العالم الخثير
الوضيع الذي اجبرت على العيش فيه . انها أكبر بكثير من ان تكون تلك المرأة المنهركة —
المسنة التي تقطن تلك المباءة اذ انها رمز الام العالمية — رمز الرقة وبرجاجة العقل وسط
الغيباء والشراسخي والكسل والاثانية . يحيي او كيسي النسوة العاملات — وهذا اول
اعتراف بعظمتهم في الدراما الايرلندية . فان البنت العاملة « ميني باول » والمرأة
الكادحة جونو وزوجة العامل نورا اخذن مكانة الملكات وخليلات الاغنياء كبطلات
ادبيات .

والكنيسة عامل هام في الحياة الاجتماعية الايرلندية : ورغم ان او كيسي كان
بروتستانتيًا في دولة غالبيتها من الكاثوليك فمن الواضح انه كان يؤمن بأن الدين جزء
لا يتجزأ من حياة الايرلنديين . وفي سلسلة مسرحياته الوطنية يبين لنا ان الدين ملتصق
تماما بحياتهم اليومية . ففي مسرحية « جونو والطاوس » نجد ان جونو وقد تملكه الغزوة
يحتفظ بالشعلة الموقدة باستمرار امام تمثال العذراء ونجد ان حديثه كله يحمل بالاشارات
الى الطهارة والورع والله .

يقول جونو : يا الهي العظيم انزل بي رحمتك . يا أم الله المباركة احميني . احي
ولذلك . ثم يصرخ بعد قليل : يا يسوع يا رحيم اشفني علي . ويتصل الى امه ان تدخل الى
الحجرة لتري اذا كان الخور ساعداً امام التمثال . ثم نرى جونو والمسرحيات يد بصرخان
الى قلب يسوع المقدس بعد ان قتل اولادها . المسرحيات الكارثية : يا القلب المقدس ليسوع
المصلوب خذ قلوبنا المتحجرة واعطنا قلوباً نابضة حية — خذ هذه الكراهية القائلة
وامنحنا حبك الابدي .

و يبين او كيسي بمهارة كيف ان القساوسة يحكون قبضتهم على الناس وكيف
يستغلونهم ويسلبونهم نقودهم .

بويل : سأقول لك شيئاً يا جوكسر — شيئاً لن اقله لاحد غيرك . لرجال الدين دائماً نفوذ
اكثر من اللازم في هذا البلد التعيس .

جوكسر : تستطيع ان تتغنى بذلك اذا استطعت .

بويل : (يزداد حساسه) لم ينعوا الناس في عام ١٨٤٧ من الاستيلاء على القمح وهم
يموتون جوعاً ؟ لم يتخلوا عن بارزيل ؟ لم يقولوا بان جهنم ليست ساخنة لدرجة كافية ولا
يوم القيامة طويلاً لدرجة تكفي لمعاينة الفينين ؟ نحن لانسى . نحن لانسى هذه

الاشياء ياجوكسر . اذا كانوا قد اخذوا كل شيء منا ياجوكسر فقد تركوا لنا ذاكرتنا .
ثم يضيف :

الاب فاريل بدأ بهم بالكابتن يويل بسبب ما فعله جوني من اجل وطنه — عمل من اجلي حتى نكدح من الصباح حتى المساء ثم يكونوا في وضع افضل وهم يقفزون هنا وهناك من اجل نصيبهم ... حسن .. فليعط عمله هذا لأحد رجاله الذين يتغنون بالترانيم الكنسية والصلاة والاخوة والمحبة .

وان كلمات المسز تانكر يد والتي ترددها جونغويا بعد لسؤال يحطم الفؤاد موجه الى قلب يسوع المقدس :

اين كنت عندما اصيب ابني بوابل من الرصاص ؟

ويجد قدح اوكيسي متنفسا له في احدى كلمات فلوتر في مسرحية « المحراث والنجوم » . اذ يقول : اعتقد انه يجب علينا ان نرعى ديننا قدر المستطاع لكي نخرجه من اشياء كثيرة قدر الامكان .

كان يؤمن اوكيسي بان الدين لا يمنع الحرب وليس من الراحة للجنود الجرحى ان تنصلي من اجلهم بينما هم يتوقون الى حياة مرحلة امة . بالنسبة لاوكيسي مايم ليس ما يؤمن به الانسان بل ما يعمل . ويدور موقفه نحو الدين يتبع من فلسفة مادية ففي الدين يجد قوة حضارة للمادية اولى ثم يلقي باللائمة على الدين :

ولكي تكتمل الصورة يجب ان نذكر شيئا عن الجنس . ولقد تبين اوكيسي ان نظرية الايرلنديين الى الجنس نظرية غريبة وانهم ينظرون الى التصرفات الجنسية في ضوء ماسيقوله الجيران . وبلاضافة الى ذلك فالعلاقات الجنسية قبل الزواج جريمة لا تغتفرها الكنيسة الكاثوليكية .

ففي « جونو والطاوس » نجد شخصية ماري بويل المساوية وقد خدعها بنتام . فتأخذ الاسرة كلها موقفا عدائيا من ماري المسكينة . و يثور جوني : يجب ان تطرد من هذا المنزل الذي جلبت عليه العار .

ويخشى بويل فقط من همس الجيران وشائعاتهم :

سينتشر الخبر في كل انحاء الحي قبل ان تعمض عينك . واينا وجدت سيهمسون : هذا ابو ماري بويل التي انجبت طفلا من هذا التمثال الذي كان يمشي معها . وتقدم المسز بويل الحل العملي :

اسكت يا جوني . لاداعي لنشر الخبر في كل مكان . كل ما يجب ان نفعله هو ان نترك هذا المكان في هدوء ونذهب الى مكان اخر لا يعرفنا فيه احد وهذا عين العقل .

وفي الفصل الثاني نجد ان كل عبارات ماري ماديجان تفوح برائحة الجنس .

كما ان مسرحياته الاخرى تعبر عن جنس صريح . وفي قصصه الذاتية نجده مشغولا بالجنس وهذا سبب منعها في ايرلندا . . . فتصوره لاخته في صبيحة زفافها وهي تفكر في ليلة زواجها وما تفعله الاولاد في المدرسة تذكرنا بجيمس جويس في صراحته وطريقته في الوصف .

ومن الناحية الفنية اسهم او كيسي بنصيبه في الدراما الحديثة وهذا يتمثل في مسلكين متكاملين — يتسمان بالمهارة من جانبه : الاول مقابلة التراجيديا بالكوميديا والثاني مقابلة الواقعية باللاواقعية .

ففي مسرحياته الاولى والاكثر انتشارا نجد ان مقابلة الكوميديا بالتراجيديا تمثل جوهر حرفية الكاتب وعليها يقوم نجاح عمله بأكمله . فهناك هذا التحول السريع من التراجيدي الى الكوميدي مما يدل على ان او كيسي ادخل شيئا جديدا على خلط الضحك بالدموع . ويقول كلاكوك وفيدي : « ان تحول او كيسي السريع من الضحك الى الدموع ثم العودة ثانية قد حوّل النقاد ولكنه ادخل السجّة على الجماهير » .

و يشير او كيسي الى عمله « لقد قال علي البعض اني اتمشيخوف اخر وقال اخرون ديكنز وقال اخرون بن جونسون » . ولقد قال له بيتس يا أو كيسي : انك دستو يفسكي ايرلندا

وتتم هذه المقابلة على طول المسرحية ولا يستخدمها الكاتب اعتباطا بل لها هدف فني فهي تذكر بتنوع الحياة وتز يد من حدة التراجيديا باظهار مصدرها كما انها تضفي ضوءا على الكوميديا التي لا يمكن اطفاء لمبيها .

اذن هذا الخلط بين الكوميديا والتراجيديا له ما يبرره وليس نتيجة عجز في قدرة الكاتب على عزل الكوميديا النقية عن التراجيديا . فكان في استطاعته ان يمارس كلاهما منها على حدة وبهارة فائقة بل وكان اسهل عليه ذلك بكثير .

ونجس بنا ان نحدد هذين الاصطلاحين كما يستخدمها او كيسي في مسرحياته فثلا نجد ان الصفات المشتركة في دافورين وجونوبيس تساعدنا على ادراك مفهوم او كيسي

للتراجيدي كما ان الصفات المشتركة لسيموس شيلدز والكابتن بويل وفلوثر جود تساعدنا على الالام باحساسه بالكوميدي .

وان الشخصيات التراجيدية عند اوكيسي تشترك في صفة واحدة : انها صامدة كالصخرة في وجه المصائب . انها لا تصل الى الابطال الكلاسيكية العملاقة التي تعاني من نقطة ضعف في شخصيتها بل على العكس من ذلك نجد بها نبل الرجل العادي الذي ينظر حوله فيجد الفوضى الاقتصادية والاجتماعية . وان مأساة هذه الاشخاص لا تنتهي بالموت كنوع من التخلص او الجزاء بل تستمر مع الاحياء الذين يتحملون بشجاعة نادرة ضربات الزمان ومصائب القدر . انهم يثيرون شفقتنا حتى بعد ان تنتهي الاخطار التي تحيط بهم .

ان لفظ كوميدي يشير ببساطة الى كل ما يجعلنا نضحك وان شخصيات اوكيسي تشترك في صفة واحدة يمكن ان نسميها عدم التحكم في النفس . وهذا قد يرجع الى عاملين : الحيوية الطبيعية في الشخص والتي تجعله لا يستطيع ان يكبح جراح نفسه ، ونوع من عدم المرونة التي تجعل الشخص لا يستطيع ان يكيف نفسه مع الظروف المتغيرة . ومن ناحية اخرى يمكن ان نميز نوعين من الضحك : ضحك المشاركة وضحك الشعور بالتميز الناتج عن تفهم حقايات الانسان .

فقد نضحك لبعض الاعجاب لرفض بويل التفكير الاعتراف بالهزيمة فهو دائما يردد «ما زالت عندي الكرامة» ونضحك بشيء من التباهي لمقاومته الآلية للعمل كما نضحك باحتقار لفقدانه الوقار الانساني بسبب ادمانه في الشراب .

وبالاضافة الى العنصر الكوميدي كما هو محدد هنا فنجد هناك سرعة البديهة والفارس وفكاهة الشخصية في المواقف التراجيدية . وهذا ناتج من عدم القدرة على تحكم الكاتب في نفسه تماما كما تفعل شخصياته .

جونو والطاوس

تراجيديا راقية تكشف عن تقدم ملموس في الفن المسرحي . تدور الاحداث اثناء الحرب الاهلية بين مناصري الدولة الحرة والجمهور بين عام ١٩٢٢ تلك الحرب التي اثارته الخراب في كثير من البيوت الايرلندية واوغرت صدر الاب ضد ابنه والاخ ضد اخيه ورفاق النضال ضد بعضهم بعضا . يصف المؤلف الحياة في عائلة بويل التي تسكن

أحدى المباءات. ان جونو بويل — ام الاسرة — تعاني وقتنا عصيبا فزوجها لاقائنة ترحى منه — يفضل ان يعيش على الاعانات الاجتماعية على ان يقوم بعمل شريف واذا ماتصادف وامسك ببضع شلنات فانها تجد طريقها الى اقرب حانة. اما الابن جونو فانه مصاب في فخذه وذراعه بجروح عندما كان يخرج مع الجمهوريين. اما جوكر دالي فانه متلاف سكير بالاضافة الى انه يلزم الكابتن بويل كظله.

تبدأ المسرحية بطريقة الكاتب الرائعة. فيسمع آل بويل انهم سيرثون مبلغ الف جنيه وفي الحال يبدأون يغيرون من نظام حياتهم و يشترون اثاثا جديدا وكذلك جرافوفون ثم يدعون جيرانهم ليستمعوا الى الموسيقى او ليشاركوهم الشراب.

وفي الفصل الثاني تتحول الحجرة الكثيبة الى حجرة فخمة بصورها الرخيصة وزيناتها الوردية. فهناك مرح من ذلك النوع الذي يمكن ان يراه المرء في دبلن — طبقة رقيقة من المرح تخفي تحتها جوار من البؤس والشقاء واليأس.

وفي الفصل الثالث يتغير كل شيء فتصبح حجرة عارية مظلمة بنجم عليها جومن الحزن. فلم يصل مال التركة الى آل بويل. فهناك خطأ في الوصية ولا أمل في استلام اي مبلغ. ويبدأ الدائنون في الانقضاض مثل الذئاب ويختطفون الاشياء واحدة تلو الاخرى. ولكن لا يوقف الشقاء هنا.

فقد كانت ماري تصاحب شخصا ارقى منها بقليل وعمدى بنام — وعندما يعرف بالوصية يتخلي عنها بعد ان يتركها حاملا وهذه قصيدة لا تشرعها اهل دبلن. وتناضل جونو المسكينة لتتلافى المصائب ولكن المصائب لا تتركها وشأنها. فيأتي السلحون من الجمهوريين من اجل جونو الذي عمل جاسوسا على رفاقه وتحملونه الى مصيره المحتوم وفي النهاية عندما يفيض الامر بالتفجرين انفسهم يدخل الكابتن وجوكر وقد غرقا في الشراب ويسقطان على ارض الحجرة الخالية ويهبط الستار بينا بويل ينتم «اقول لك يا جوكر... ان العالم كله في حالة فوضى شاملة».

يصل اوكيسي في هذه المسرحية الى قمة الملهاة والى قمة المأساة في آن واحد. فنجد ان الموضوع الجاد يتخلل الدعاية كلما تقدمت الاحداث. وفي نفس الوقت يصبح العنصر الشراحي جزءا من الملهاة ولا يمكن فصله عنه كما لو كان اوكيسي قد اعطى لنا خيطين للحياة ثم نسجها معا بطريقة يصعب فصلها. فان ادماج الكوميديا في الحبكة يضيف الى مأساتها.

يبدأ الفصل الاول بإشارة مقتضبة الى موت روبي تانكر يد.

ماري : (تنظر الى الصحيفة) وجدوه هناك في طريق جانبي وراء عازن فنجلاس .
ومن رد فعل جونني لكلمات اخته نستطيع ان نخمن ان له علاقة بجمرية القتل هذه . ثم
يتبع ذلك تعليقات ضحكة من جونو على زوجها الطاووس . ولكن هذه تتخللها
تعليقات جادة من جونني . ويتبع ذلك سلسلة طويلة من الاحداث الهزلية التي تلقي
بعض الضوء على شخصيتي جوكر و بويل .

المسز بويل : لافائدة ترجى منه طالما هو يصاحب هذا الجوكر الذي يهز كنفه باستمرار
انا اقتل نفسي من العمل وهو يقفز هنا وهناك من الصباح حتى المساء كالتاووس .
ومن ناحية اخرى يشير بويل الى زوجته مستهزئا .

بويل : لا أنعم بقليل من الراحة الا اثناء غيابها . لا يجوز مطلقا ان نسميها جونو بل ديدرا
فتاة الاحزان لأنها دائما تزجر .
ثم تعطينا ماري وجيري بنتام فاصلا رومانسيا لا يبشر بالخير .

وفي النصف الثاني من الفصل الاول نجد ان مخاوف جونني توحى بتراجيديا حقيقية
لاول مرة :

جونني : (يظهر بقميصه ويتطلوّه عند الباب الى الخارج وعلى وجهه قلق وصوته
يرتجف) .

من هذا الذي بالباب ؟ من هذا الذي بالباب ؟ من الذي طرق ؟ هل تسمعونني ؟
هل انتم اصحاء ام سكارى ام ماذا ؟

ثم يقابلنا فصل كوميدى طويل . فيعلن بنتام خبره الزائف عن الوصية . فيتهجون
جميعا ويحلمون بحياة افضل . ومع ذلك يثير جونني لحظات من الكآبة وينتهي الفصل نهاية
سعيدة .

وبعكس الفصل الاول نجد الفصل الثاني يبدأ بطريقة هزلية ثم يدخل جونني — كما فعل
في الفصل الاول — ليقطع هذا الجو المرح .

جونني : لا يمكنني ان استريح في اي مكان — دعوني وشأني بحق الله . ثم يتبع ذلك
بضغ دقائق من المحادثة المرحّة فيتحدث بنتام عن البوجا والصوفية مما يجعل الاسرة
باكملها تمجّب به بينما يتظاهر بويل بأنه يعرف مايقول بنتام . وفي هذه اللحظة يرى
جونني شبح تانكر يد فتظهر التراجيديا الى السطح :

جونني (بعد ان يتناول بعض الشراب) لقد رأيته — لقد رأيت روبي تانكر يد يركع امام

التشال والنور الاحمر مسلط عليه .. وعندما دخلت التفت ونظر الي .. ورأيت الجروح
تنزف في صدره .. آه : لماذا نظر الي هكذا ... لم يكن ذنبي انه قتل .. يا أم الله اجديني
عني :

وبعد مشهد طويل مضحك تحاول الاسرة فيه الغناء تدخل المسز تانكر يد وهي في
طريقها الى جنازة ابنها وهذا يؤدي الى مشهد تراجيدي اشد قتامة من المشهد السابق
الذي كان جوني يهذي فيه ... وان الابهاج بالاثاث الجديد الذي اشترته الاسرة
بالاجل لمستمر ثم فجأة تظهر كارثة المسز تانكر يد من جديد عندما يدخل بندل نيوجنت
ويبحث هذه المخلوقات الجائعة على ان ترعى حرمة الموتى .

نيوجنت (بصوت مرتفع فوق ضجة الجروموفون) هل مستركون هذا الشيء بصريح وجنازة
ابن المسز تانكر يد تمر بالمنزل ؟ اليس لدى اي احد منكم اي احترام لتقدير
الاييرلنديين لموتاهم ؟ .

ويندفع الجميع — باستثناء جوني — نحو النافذة و ينظرون في الشارع . انهم
يشاهدون الموكب كما لو كان عرضا وهذا يضي على الجو نوعا من الفكاهة ولو انها مليئة
بالتهمك والسخرية .

المسز بويل : هذه هي عربة الموتى — هذه هي عربة الموتى .
بويل : هناك الام العجوز تسير وراء التشال .

المسز ماديجان : لا تكاد ترى التشال من الانوار
جوكر : انها جنازة جميلة — جنازة جميلة .

المسز ماديجان : سنرى بطريقة اوضح في الشارع

بويل : نعم هذا المكان يلوي الرقبة

(يتركون الحجرة ويهطلون . ويجلس جوني بجانب النار يفكر)

(يدخل شاب و ينظر الى جوني للحظة)

وهذا يسدل الستار على الفصل الثاني الذي ينتهي على نغمة حزينة بعكس الفصل
الاول .

جوني : (بعاطفة قوية) لن اذهب لم افعل ما فيه الكفاية من اجل ايرلندا ، لقد فقدت
ذراعي وفخذي قد دمر حتى اني لن استطيع ان امشي معتدلا ثانية . يا الهي : لم افعل
ما فيه الكفاية من اجل ايرلندا ؟ .

الشاب : يابويل : لا يمكن لاحد ان يفعل مايقه الكفاية من اجل ايرلندا : (يخرج)
(وعلى مسافة وبصوت خافت تسمع الجماهير وهي تقول : مرحى يا مريم يارحمة العباد
الرب معك وانت مباركة بين النساء ...)

ونجد ان تركيب الفصل الثالث يشبه الفصل الاول : فيبدأ على نغمة حزينة وتستمر
هذه النغمة لفترة طويلة و ينتهي بالكوميديا — ولوانها كوميديا خالية من السعادة وان
الثورية التي تنضمها تثير شفقتنا وفزعنا .

تناقش جونو وماري بطريقة جادة موضوع اختفاء بنتام . ثم يعود بنا بويل الى الجو
المرح بعض الوقت ثم نفهم انه لن تكون هناك تركة . ويسترد نيوجنت حلته . وتغطف
المسر ماديجان الجراموفون . وكل هذا يتم بطريقة مسلية . ونجد جدلا مسليا بين بويل
وجوكسر ثم تعود جونو ومعها الخبر السيء بأن ماري حامل ومازال امانا اكثر من نصف
الفصل الثالث . ولكن النغمة السائدة هي نغمة حزن عميقة . ويتكشف لنا احط
جاناب في شخصية بويل . ويرفع جيري من الروح المعنوية لدى ماري للحظة ثم يتخلى
عنها . ونسمع جونو قد قتل رميا بالرصاص .

جونوالان في قمة معاناتها . انها لا تناضل الان ضد ارادة عليا بل ضد القوى
الاقتصادية والوطنية المعاصرة . وفي ملوكها الرائع وكلهاات النبيلة لم تعد مجرد امرأة
تسكن المباعات بل أصبحت اما غالية . وقبل حديثها النبيل الاخير نجد هبوطا مؤقتا الى
الشافه عن طريقة الملاحظة كذلك بها المسرح ماديجان ثم نجد منظر السكرين جوكسر و بويل
الذي ينهي المسرحية . فان اوكيسي يعتقد انه مها بلغ الانسان من عظمة فانه لا يستطيع
ان يفصل نفسه عن باقي البشرية . ولا يمكن فصل مأساة الحياة عن ملهاها .

وفي نهاية المسرحية ينسج اوكيسي التراجيديا بالكوميديا لدرجة يصعب فصلها عن
بعضها البعض . وهنا تكمن مهارة اوكيسي الدرامية .

اوكيسي واقعي اساسا — واقعي من النوع الذي لا يتساهل ، وتقليدي كذلك . ففي
مسرحياته الوطنية قبل بواقعية مسرح الايبي . ولقد ترك بصماته على المسرح الايرلندي
لسنوات كثيرة مقبلة . ويرجع نجاحه الى معرفته الجيدة بمسقط رأسه دبلن وعلاقته الوثيقة
بشخصيات مسرحياته . وان خيبة امل اوكيسي في وطنه اضافت الى شعبيته ، ولا شك
ان الدراما الايرلندية ستظل مدينة له لفترة طويلة .



القضية الاجتماعية في مسرحيات نعم انشور

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



بمّلم :
محمد مبارك

« المقدمة »

سادت المسرح العربي عامة والمسرح المصري خاصة — خلال النصف الأول من هذا القرن — حركة الترجمة والاقتباس والتقليد، باستثناء المسرح الشعري لأحمد شوقي

والمسرح النثري لتوفيق الحكيم ، وذلك الانتاج الجاد الذي ظهر في غمرة النشاط الواسع لحركة الترجمة والاقتباس والتصير آنذاك . ولقد اتسمت فترتا الحربين العالميتين (الاولى والثانية) بالبحث عن الشخصية المصرية وبناء الانسان المصري — في مجال العمل الدرامي بالواقعية النقدية ، كأعمال « محمد تيمور » التي تنطلق بما يمكن أن نقول احساس الأديب بالقلق والرفض معاً . وتخطت الواقعية النقدية حقل الدراما الى غيره من حقول الأدب الأخرى : كأدب الرواية ، فينشر (نجيب محفوظ) روايته (القاهرة الجديدة) عام ١٩٤٥ و (خان الحليلي) سنة ١٩٤٦ ، و (زقاق المدق) عام ١٩٤٧ ، و (بداية ونهاية) عام ١٩٤٩ . والاعمال الأربعة تصور المجتمع المصري تصويراً واقعياً يظهر من خلال ما يصاحب مرحلة التحول الاجتماعي من فساد وتناقض بين سلوك الفرد والجماعة ، وضائقة مالية المتجصر ابان الحرب العالمية الثانية وبعدها ، وانهار فكري انعكس اثره على كل مظاهر الحياة . ويكمل (توفيق الحكيم) الصورة فيكتب تلك المجموعة من المسرحيات القصيرة التي جمعها في (مسرح المجتمع) . وعلى الرغم من انها اعمال تنسم بالسطحية ويتضح بها عتق الفكاهة ، الا انه قدم من خلال اعماله نقداً لبعض جوانب البناء الاجتماعي للمجتمع المصري . كما ان الدراما في مصر لم تهمل المسرح السياسي ، فجاءت مسرحية (مسمار حيا) لعلي احمد باكثير و (براكسا أو مشكلة الحكم) للحكيم ، اللتان قدمتا رؤية الكاتب في نظام الحكم . وقد اتضح ان التزام الدراما في مصر بقضايا الانسان المصري كان يعتبر به بعض القصور . وان بعض هذه القضايا لم يكن مناسباً لها القالب الدرامي ، كما ان هناك قضايا واحداثاً لا يناسبها غير القالب الدرامي . فأحداث ثورة ١٩١٩ يناسبها القالب الدرامي . وقد جاءت (عودة الروح) لتوفيق الحكيم معبرة عنها . كما أن حادثة (دنشواي) كان يناسبها الدراما الشعبية . وكل ذلك يبرز دراية نقدية للدراما وعلاقتها بالمجتمع ، والتي تهدف الى ان تبرز الصورة بكل ابعادها لهذه العلاقة . لقد عاشت الدراما المصرية مرحلة التطور بعد مرورها على ألوان عديدة من المحاولات اخطرها النقد الاجتماعي والنقد السياسي ، الا ان الدراما في مصر عاشت مرحلة تحاول ان تجد منها نفسها ، فجاءت محاولة خلق الدراما المصرية التي تستمد جذورها من التربة المصرية وتقدم شخصاً من واقع الحياة المصرية . فجاءت مرحلة البحث عن الذات وعن الشخصية المصرية واثراها على التيارات المختلفة في الفكر المصري بعد انعكاسات الثقافات الوافدة على المزاج المصري في ذلك العهد دون ان نحس بالغربة ، وقد جاء ذلك نتيجة تقارب التيارات الثقافية بين

الشعوب . فالدراما المصرية الواقعية تصور الواقع من خلال موقف الفنان من هذا الواقع إبان مرحلتي البحث عن الشخصية وبناء الإنسان المصري منذ الحرب العالمية الأولى حتى عام ١٩٥٢ ، وتمتد هذه المرحلة بعد ذلك ، بيد أنها تتحول الى مرحلة واقعية ثورية .

بعد ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ظهر في مصر ادب جديد وفن مستحدث ، نهضاً على مبدأ الالتزام بقضايا المجتمع والإنسان والربط بين الادب والحياة . وقد تمثل ذلك المبدأ أكثر ما تمثل في ميادين الأدب وفنونه العريضة خاصة في المسرح . فلقد قدمت الحركة المسرحية كوكبة من شباب التأليف المسرحي الذين شكلوا إضافة فنية للحركة المسرحية من ناحية وعبروا من ناحية أخرى عن هموم إنسان المجتمع الجديد ووجدانه من خلال الطغس المسرحي الذي هيأته ثورة ١٩٥٢ . وسار مؤلفو المسرح نحو نضج فني وإنساني واضح بفضل ما أسبغت عليهم الثورة من رعاية وتبن ، حيث أخرجت من أفئدة كتابها أدباً قومياً قائماً على الخلق والابتكار مادته من تربة الأرض المصرية وشكله من صنع مؤلفين مصريين ، كل يصوغ موضوعه على رؤيته الشخصية و يتصور شخصياتها و يبني بناءها بنفسه . وكان المسرح المصري طيلة السنوات العشر (١٩٥٥ - ١٩٦٥) انعكاساً جاداً ومباشراً لمنجزات الثورة في مجال الحركة الفكرية والفنية والاجتماعية ، فقد تهاوت الابنية الكلاسيكية أمام التجارب الجديدة ، وظهر جيل مسرحي من الكتاب تطورت على يديه صورة الفن المسرحي ومتطلبات المجتمع . جيل (نعمان عاشور ، لطفي الخولي ، يوسف ادريس ، ميخائيل رومان ، الفريد فرج ، عبدالرحمن الشراوي ، سعد الدين وهبه ، رشاد رشدي) الذي جسّد بصدق - بصوابه وإخطائه جميعاً - معظم انعكاسات ثورة ٢٣ يوليو على الإنسان الجديد ونهضته الحضارية الوليدة - و يقف نعمان عاشور في مقدمة هؤلاء الشباب ، ويعد واحداً من كتاب المدرسة الواقعية الاشتراكية البارزين في تعبيرهم عن أغراض الكوميديا العالية . وقد جاء نعمان عاشور كاتباً مسرحياً منتصباً الى طبقة (الناس اللي تحت) مباركاً بثورتهم الفنية .

نعمان عاشور والدراما الاجتماعية

المغمط طيس : البيئة والطبقة - الحديث عن مسرح نعمان عاشور يعني الحديث عن المسرح المصري المعاصر منذ قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ، كما يعني توضيح (الدراما الاجتماعية) التي لعبت دورها في تصوير الواقع الاجتماعي بالصورة الفنية الدرامية .

فهو مسرح يحمل نغماً وتطوراً في الشخصية والحدث كنموذج حي للمسرح الاجتماعي ، على الرغم من أن مسرحه — خاصة في أعماله الأولى — نوعاً من التأثير بمسرح الحكيم ، ونجاحاً له في ذات الوقت . ولقد صعدت القضية الاجتماعية على خشبة المسرح منذ أن دخل نعمان عاشور ميدان المسرح الاجتماعي ، حتى بات المسرح بطابعه الجاد بمثابة برلمان شعبي يناقش قضايا الجمهور بأمانة وموضوعية ووضوح . فإذا كان الملح الاجتماعي يصور أقوى الاتجاهات في مسرحه — بهيمومه وواقعيته الواضحة — فإن أهم خصائصه طرحه للقضايا الاجتماعية ، وهي الخصائص التي تمثلت في الصراع الطبقي والشخصيات النمطية والدافع الاقتصادي . والتي سرت في مسرحاته واحدة تلو الأخرى دون أن تصيبها بالرتابة أو التكرار ، بل منحتها مذاقها الخاص بها ، مع ارتباطها العضوي بالصراع الدرامي واهتمامه بالقضايا الاجتماعية جاء نتيجة لموقفه الانساني وموقع تتبعه لمظاهر التحرك الاجتماعي . والواقع أن رحلة نعمان عاشور الفنية إنما هي في حقيقتها رحلة البحث عن الشخصية المسرحية المصرية وعن اللغة التي تعبر عن هذه الشخصية وتصلح لخلق مسرح مصري ، فضلاً عن بلورة هذه الشخصية والقذف بها فوق خشبة المسرح . و يصبح مسرح نعمان عاشور مسرحاً قوامه الشخصية وحدها لا البناء الدرامي ، فقد استطاع نعمان عاشور أن يستبدل الشخصيات التحفية المستدعاة من جوف التاريخ لشخصيات واقعية تصادفها كل يوم في عرض الطريق . كما استبدل العقدة الدرامية التي تقتضيها تقاليد المسرح بالمشكلة الاجتماعية النابعة من ظروف الحياة . وكان نعمان عاشور يعيش لطيفاً بالناس فتداعوا فيهم وعناظوا بمشور حياتهم في كل حي يعيش فيه ، بما اتاح له دراية بالواقع الدرامي وغرامه بدراما الواقع وبالتقد الاجتماعي الى ان يضع على الخشبة أعماله المسرحية ما ينبغي بالحياة في تلك النماذج الانسانية التي عرفها واحبها . فهو يستمد كثيراً من نماذجه الشخصية واجوائه ومشكلاته من البيئة التي نشأ بها وهي (البورجوازية الصغيرة) ومن البيئة الشعبية الخالصة والبيئة الريفية ، ومن الشخصيات التي عرفها في الجامعة ومن بيئته المتقدمة — وقد تجاوز مرحلة الشباب — وهي منطقة (الجيزة) ، واعطته مثل هذه البيئة الشعبية الاتجاه الواقعي في ادبه الذي خرج به على الناس . وهذا التأثير بما تقع عليه عيناه وانصرافه كلية الى ما يقابله او يلقاه من الناس والأحداث والأفعال صفتان غالبتان على طبعه ، زاد من فعاليتها خياله الواسع وحسه المرهف . كما زاد ارتباطه بالانماط الشخصية البيئية عند سكناه في الجيزة ، حيث احالها الى شخصيات درامية رسمها في بدايات عطاءاته الاولى .

ونعمان عاشور الذي يعتبر الابن الشرعي لتلك الفترة التي نشبت فيها المأساة الطبقية — قبل ثورة ١٩٥٢ — إنما يعبر عن بعض مظاهر التغيير في المجتمع بعد ثورة ٢٣ يوليو من خلال تعبيره عن طوره (الناس اللي تحت) أولئك المسحوقين تحت ضغط الحياة الطبقية المريرة والذين يشكلون عائلة ارتبط بها الكاتب ارتباطاً عاطفياً وثيقاً واهتم بقضيتها اهتمام خاص تبلور في مسرحياته مع سيطرة المسألة الطبقية على فكره . فبدأ أولاً علاج مسرحي لها في مسرحيته الأولى « المغماطيس » وفي معظم مسرحياته التي أُرِبت على الست عشرة مسرحية . وقد كتب نعمان عاشور هذه المسرحية ليعبر بها عن اندماجه في الحياة البيئية والاجتماعية وليبين بها دوره و يرسم حدود مشكلاتها التي هي في أكثرها مشكلات اقتصادية ، مستعيناً فهمه للأصول الدرامية وشؤون المسرح والوعي بالواقع الاجتماعي الذي عايشه ربما اكتسب من دراسته للاشتراكية وإيمانها وبملاحظة قوية للناس ورصيد لتصرفاتهم وتأمل لما يدور في عقولهم . ومن تسمية المسرحية بالمغماطيس — أو حياتنا كدة — يتضح لنا نوع البيئة المحلية التي يصورها المؤلف في هذه المسرحية ، حيث يقدم : نموذجاً حياً للبيئة المدنية ، كما يتضح ذلك التصوير البيئي الذي يغلب عليه الطابع الشعبي ، على الرغم من تأثير شخصيات البيئة المدنية هنا وهناك ، فشخصيات المسرحية ليست خالصة الشعبية إنما هي شخصيات بيئية تتراوح ما بين الشعبية والمدنية . ومع أنها شخصيات بيئية — تجمع كل متناقضات البيئة — فإن المؤلف يعبر من خلالها عن أفكاره ومحاول توصيل معطياته — وتعبير الشخصيات عن نفسها من خلال المتناقضات المحتشدة في أعماقها ، نتيجة لتناقضات البيئة المعاصرة للحداثة . وعنوان المسرحية فيه الدلالة الشعبية الذي استقاه المؤلف من مفهوم طبيب علم النفس في نظرائه في البيئة الشعبية ذات الحياة المفتوحة .

والمسرحية — التي تمثل مطلع حياة الكاتب الفنية المسرحية — غارقة في الآراء والأفكار ، كثيرة الموضوعات وقد جاء ذلك كله في مواقف درامية من خلال شخصياتها المتشروحة ما بين الشعبية والمدنية — ولعل تفسير ذلك المزيج الذي اختلط في هذه المسرحية من بينات . جاءت نتيجة لبيئة المؤلف الأصلية وهي (ميت غمر) التي جمعت ما بين الحياة الريفية والمدنية ، فالمغماطيس تمثل موقف المؤلف (البيئي) المتوازن بين البيئة الشعبية والمدنية . ومع أنها واسعة الاتجاه عريضة الأفكار إلا أنه من الممكن أن نصل إلى الموضوع الرئيسي ذي الاتجاهين ، فالحياة الاجتماعية في فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها هي الأرضية التي اعتمد عليها موضوع المسرحية . والاتجاه الثاني أن

المسرحية - بغض النظر عن موضوعها الظاهري - تتمدد للتعبير عن حقيقة رئيسية ، وهي بداية ظهور طبقة طفيلية جديدة من اثرياء الحرب . طبقة تتقدم صاعدة على اكتشاف الجموع الشعبية ، مع انها منبثقة منها لخلق تكوين طبقي مغاير للتكوين الرأسمالي الذي لم يلحقه الرسوخ وتعبثه التطور لينطوي في ظلال الاقطاع ويتحطم معه . فالمسرحية تصور تسلط القطاع الخاص ، وتصور الوضع الاقتصادي بعد الحرب العالمية الثانية . ومع ان المسألة الطبقية كانت اكثر الحاحاً وبروزاً في هذه المسرحية الا انه جعلها بمثابة مجمع يحوي كل آرائه ، أما بقية مسرحياته فيمكن اعتبارها امتداداً وتفصيلاً وشرحاً لما في هذه المسرحية من أفكار . وفيها ايضاً يبدو اهتمام المؤلف بالسخرية من اسطورة الحواجز الطبقية والاتجاه بعدم وجودها اصلاً وانما قائمة بالوهم . كما يبرز في المسرحية الصراع الطبقي داخل المجتمع والمسرحيات الأخرى تعبر عن مدلول الصراع الطبقي سياسياً ، فالمغماطيس مزدحة بالأفكار المختلفة زاخرة بمواقف المؤلف من القضايا الاجتماعية . وقد كتبها المؤلف متأثراً بمرحلة انتقالية في حياته ، وهي مرحلة اقتحامه لاجواء الأحياء الشعبية ، لذلك ركز على شخصية الدكتور غرب الذي يمثل المثقف المتعلم في أوروبا حين يعيش في البيئة المحلية المتخلفة المنفصل عنها بحكم ثقافته ، والذي يستمر في معركته ضد البيئة ومفاهيمها البالية « كمغماطيس » تجذبهم للشورة ورفضهم للاوضاع القائمة الى التطلع الواضح نحو شمس المستقبل ونوره المشرق الذي يولد فيه ومعه الانسان الجديد ضد الاقطاع والاحتكار لبناء مصر الجديدة .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الشكل الاسري في مسرح نعمان عاشور

لقد عاش نعمان عاشور مرتبطاً بالارتباط الكبير بعائلته واسرته الكبيرة ، وهذا الارتباط الوثيق قد امتد الى مخيلته فيما يرسمه من شخصيات تنبض فيها الحياة في مسرحياته العديدة ، وفي هذا التخيل والحضور لشخصيات افراد اسرته في مسرحياته دليل ثابت على امتداد ارتباطه وتعلقه بأفراد اسرته ولعله وجد فيها صورة مصغرة للمجتمع الكبير في مصر ، والصورة الواضحة لما تزخر به الحياة خارج المجتمع الكبير ، فهو واحد من الناس العائليين جداً . لذلك طرحت حياة نعمان عاشور نفسها على نوع العطاء المسرحي الواقعي الذي يقدمه . حيث نستدل على انعكاسات مثل هذه الحياة على معطياته المسرحية بالشكل والموضوع الذي يحمله مسرحه الاجتماعي الواقعي ، تلك الحياة بمنعطفاتها الاجتماعية والاسرية والعائلية مع توصيف الطبقة التي نشأ فيها وتعدد درجة فعاليتها في مسرحه الاجتماعي .

وعند تناول الجوانب الفنية والقضايا الاجتماعية في مسرح نعمان عاشور يجب وضع جانب الأسرة في إطار أوسع كملصق بارز في المسرح الاجتماعي بصورة عامة لأن الشكل الاسري هو طابع المسرح الكلاسيكي في اغلب احواله « مسرح الحياة الأسرية » *The family life theater*. ذلك ان الأسرة رمز لتكوين المجتمع . فالمجتمع يتكون من أسرة أو نواة الأسرة . ومفهوم الأسرة في مسرح نعمان عاشور ليس بمعناه المادي العادي فحسب ، وهناك شخصيات قد توجد في الأسرة المصرية كأُسرة « الحاجة » في مسرحية (الناس اللي تحت) ، والأسرة الفنية في مسرحية (سبأ اونطة) — انما هو تثبيت مكاني او تنظير مادي للدلول ومنظور فكري يريد الكاتب ان يتحسس به الشكل الطبقي لهذا المجتمع — لقد نظر نعمان عاشور الى المجتمع فوجد ان الأسرة ، وهي البذرة الأولى في التكوين الاجتماعي — رمز للطبقة ، والطبقة لها امتدادها السياسي لأنها تحوي طبقات المجتمع النشطة المتطورة والمتقهرة . والمشاكل الاجتماعية هي قضية المؤلف الاساسية التي يديرها في مسرحياته . والشكل الاسري ليس هو ذلك الشكل الاسري (الانثربولوجي) انما هو نسج وتراكيب درامية واعية جعلت الاشخاص اسرى قضيتهم قضية واحدة متشابهة رغم اختلافاتهم المتباينة ومن اهداف الشكل الاسري في مسرح نعمان عاشور تبسيط الدور على اسر الطبقات المتوسطة لكونها قطاعاً كبيراً من شريحة المجتمع المصري و يروى الطبقة الوسطى في مسرحه يظهر فعالية مثل هذه الطبقة في التغيرات الاجتماعية اكثر من ارتباط المؤلف بقضاياها واتخاذها كموقف طبقي له ، فهي الطبقة الأكثر تحركاً ونشاطاً وانتشاراً في المجتمع المصري . وهي ايضاً طبقة ذات علاقات جذرية بمشاكل المجتمع نفسه حاملة قضايا مهمة في حياة العامة ، الى جانب ان اكثر رواد المسرح من تلك الطبقة بشقها : العلوية والسفلية ، فهي طبقة متأرجحة ما بين الوسط والعدم والتي ترى مشاكلها مجسدة واضحة في مسرح نعمان عاشور . وعلى الرغم من ادانة نعمان عاشور لهذه الطبقة احياناً وتعاطفه معها احياناً اخرى ، الا انه يجعلها دائماً منظاره في رؤياه الاجتماعية بأنها تكون القاسم المشترك في قضايا المجتمع ، لغلبة انتشارها وتواجدها فيه فسرجه موجه للطبقة الوسطى الأكثر حيوية وحركة في الحياة الاجتماعية واندفاع نعمان عاشور نحو هذا المنحنى الاجتماعي يدفع للإشارة الى فكره السياسي وتطلعاته لخبرات الاحداث السياسية ، فهو يرى ان مثل هذه الطبقة — التي تراءت للغير على انها طبقة متوسطة — قد اخذ منها زمام المبادرة الشورية بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، فغمست نفسها في اتجاهات عديدة ضيعت

بعدها ملامحها الوطنية وفعاليتها في توجيه المجتمع ، ومشاركتها بجهودها في البناء والعطاء . ان اتجاه نعمان عاشور في مسرحياته ليس اتجاهاً طبقياً خالصاً ، وإنما يتعرض لقضايا الانسان المعاصر في المجتمع المصري الحديث ، بما يقدمه لنا من خلال حديثه عن (الاسرة) التي اتخذ منها الاطار المنظور والبؤرة التي يقدم من خلالها معاناته ومعالجته الدرامية كامتداد ورمز لابعاد رؤيته الاجتماعية ذات الاتجاه الادبي والفكري ، لي بعد يصور من خلاله منظوراً سياسياً بما لديه من اهتمامات سياسية . فظاھر مسرحه — بلا شك — اجتماعي ولكن جوهره قائم على الدعوة السياسية فهو يرصد الصراع القائم في المجتمع (اقتصادياً واجتماعياً) ليبرز دلالاته السياسية ، و يدفع الى تطوره في سبيل التغيير السياسي بالدرجة الأولى و اظهر مثال على ذلك مسرحية « الناس اللي فوق » فهي تعبر عن نظرتة السياسية الى الاقطاع والطبقة والارستقراطية والحكم الملكي تعبر عن مناصرتة للطوائف الاجتماعية الجديدة التي تتصارع لتغيير الاوضاع السياسية ، واساسها التخلص من هذين النظامين . و يتعرض مسرح نعمان عاشور كذلك في شكله الاسري الى ملامح الصراع بين طبقات المجتمع وتصادم رغبات الشخصيات مع بعضها البعض ، بما يعتمل فيها من تناقض خاد في سلوكها واحتكاكها مع الآخرين ولهذا التصادم وجه ايجابي كما ان به الجانب السلبي ، فالتصادم ذو الابعاد الواضحة يظهر لنا في تصادم « بلحاني » كمبشر بمصر الجديدة و « الكومباري » في حالة تناقضية تصور الحدة في تركيبة المجتمع وشكله آنذاك ، ثم في محاولة الشخصيات المتطلعة الى المستقبل وبناء مجتمع جديد « كالرسم عزت » و « لطفية » و « فكري » و « منيرة » في محاولة للتمرد والهروب من دائرة « الناس اللي تحت » . ووضوح مثل هذه الآثار لا يعني انها تنطبق على جميع اعمال نعمان عاشور المسرحية ، اذ ان بعضها تراجمي كوميدي مثل « عيلة الدوغري » و « بلاد بره » و « سري الكون » ، وبعضها الآخر كوميديا واقعية واجتماعية مثل « سنا اونطة » و « جنس أوصنف الحرم » و « الجليل الطالع » فمسرحياته سجل وتسجيل وتاريخ اجتماعي وليس بتاريخ علمي خالص . ومسرحه حافل بأرائه ورؤياه الاجتماعية . ومعالجته الدرامية الصادقة جاءت كحركة رصد وتسجيل واعية لهذه الحياة الاجتماعية مبتعدة عن التسجيل التقليدي حتى لا تقع مسرحياته في محذور الرصد التاريخي ان صح التعبير . فهو يسجل و يناقش ، ويقول و يبدي ، يرسم و ينحت ، و يستعمل الفرشاة احياناً وفي كثير من الأحيان يمسك القاس بيديه ليحفر في أرض مجتمعه ينقب بين صخوره كاشفاً عن صورته وملامحه يختر عباب

البحر في مصر من ضفافه المتعددة نتيجة معايشته لقضايا مجتمعه و يتنقل بدقة في (وجه) الموضوع مسجلاً الدوافع راصداً الاسباب لهذه القضية أو تلك ، يرسمه للشخصيات التي يتعامل معها ، يحاكم ويحكم اليها ، كما فعل في مسرحية (سراكون) التي استحضرها شخصياته المسرحية السابقة العهد ، ووقف منها مدافعاً ومتهماً وتراغم عنها وادانها واضعاً لها مواقف مغايرة ، متمشية مع منطق الواقع الحي فهو ابن الواقع يأخذ منه ويسير معه ، ويضيف اليه بما أخذ منه ، بعد ان يعطيه من روحه وعقله الواعي واحاسيسه الفياضة . و يصدق الواقع فيصدق الواقع كما وضع رؤياه لنكسة وحوادث ١٩٦٧ بحس فكري وبعد نظري مع الرؤيا الاجتماعية التي طالعها خلفيته السياسية ورؤياه التي امتصها من علامات الواقع محققاً مجموعة من الاهداف الاجتماعية التي ضمنها الشكل الاسري من صراع طبقي وصراع اجيال وتناقضات شتى وضعها مقدمة للوجه الاجتماعي ذي الابعاد السياسية ، باحثاً عن معنى الحياة بين الاسرة المصرية ، حيث تعتبر الأسرة المصرية من أهم القضايا الاجتماعية عند نعمان عاشور والتي من الممكن والأجدر ان يوصف بعهدا بحق (بالكاتب العالمي) ، فسرجه الاجتماعي بمثابة منزل عائلي كبير كل مسرحية اجتماعية فيه تمثل غرفة من غرف هذا المنزل الاسري ولعل اهم هذه القضايا الاسرية :-

- ١ - الثورة والرجعية : كما في مسرحيتي (الناس اللي تحت) و(الناس اللي فوق) .
- ٢ - صراع الأجيال : كما عالجته مسرحية (صنف الحرم) .
- ٣ - امراض الطبقة الوسطى : في مسرحية (عملة الدوغري) .
- ٤ - النفعية والفدائية : كما تناولتها مسرحية (برج المدافع) .

اولاً : الثورة والرجعية في (الناس اللي تحت) و(الناس اللي فوق) :-

تقوم الدعامة الاساسية في تركيبة المجتمع المصري الحديث على الكيان الاسري فالأسرة تكون النواة الاولى في تركيبته الاجتماعية . والوعي بالشكل الاجتماعي الذي تشكون منه المجتمعات يساعد كثيراً على تلمس ملامحه العامة بغية الوصول الى الجذور الاساسية للقضايا الاجتماعية ذات الابعاد السياسية ، وتحديد نوعية الطبقة التي يتكون منها المجتمع وعنصر الصراع الطبقي فيه . والمجتمع يحيط زانخ بموجات الصراع والصراع هو جوهر (الدراما) وروحها . لذا تتحدد خطورة الأسرة وأهميتها كرمز للطبقية وابعادها السياسية . والمسرح دعوة الى التوعية الاجتماعية التي تقوم على اساس ابراز الواقع

الموضوعي بكل تفاصيله ، سواء كواقع يومي أو كواقع عام ، والواقع اليومي هو الاحداث المعتادة ، أما الواقع العام فيراد منه التركيب الطبقي ، والمغزى النهائي للمسرحية دائماً يصل بين الواقعين (العام واليومي) ليبرز حقيقة جديدة هي : تأثير الصراع الطبقي على الحياة المعيشية مستهدفاً توعية المشاهد بأنه لا يعيش يومه على صورة مسطرة انما يعيشه خاضعاً لعدة ضغوط طبقية وبالتالي يوضح المسرح هذه الضغوط لخدمة التطور . فالفهم السياسي — في هذه الحالة . يأخذ طابع التوعية الاجتماعية وهي ابراز ما يمكن ان تقوم عليه الدعوة السياسية من اساس اجتماعي فالكاتب حين يدعو دعوة سياسية لا يدعو اليها مباشرة ، بل يصل — من خلال التوعية الاجتماعية — الى المفهوم السياسي للدعوة السياسية ، وهذا شيء واضح في مسرح نعمان عاشور . فمرحه مسرح اجتماعي ذو دعوة سياسية يبرز فيه تيار المسرح الاجتماعي الذي يتناول المجتمع بالعرض والتحليل ، متخذاً من الشكل الاسري البؤرة التي ينظر من خلالها الى هذا المجتمع بتكويناته الطبقية الأسرية . فهو منذ البداية قد حدد لنفسه منهجاً في الكتابة والتأليف . ويدل على ذلك ما تحتوي عليه مسرحياته من اهداف متقاربة واضحة الدلالة بارزة المعالم دون أن تحيد عن هذا التيار الى تيار آخر ، حيث نجد أن للمؤلف مسرحيات عديدة ترتبط كلها بالمجتمع المصري خاصة في الفترة الزمنية التي قامت بها الثورة (ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢) ومن اهم مسرحياته تلك الثلاثية التي كتبها عملاً لها اوضاع المجتمع المختلفة بطبقاته المتعددة في الفترة التي تلت قيام الثورة . وهذه الثلاثية تتكون من مسرحيات : الناس اللي تحت ، الناس اللي فوق ، ومسرحية عيلة الدوغري وهم (الناس اللي في الوسط) .

تعتبر مسرحية (الناس اللي تحت) من ابرز مسرحيات المؤلف في هذه المرحلة الا انها ليست المسرحية التالية مباشرة لمسرحيته الاولى (المغماطيس) كما يشاع . فقد كتب نعمان عاشور بعدها مسرحية (عفاريت الجبانة) عام ١٩٥٦ متأثراً بأحداث العدوان الثلاثي على مصر سنة ١٩٥٦ ، والتي تعتبر من مسرحيات المناسبات أو الكتابة للمناسبة ، ذات الفصل الواحد ، اظهر فيها المؤلف شجاعة الشباب الذين تطوعوا للدفاع عن البلاد ضد المستعمرين ، كما اظهر تضحيات الشباب . وعلى الرغم من ان مسرحية (الناس اللي تحت) تبرز ما في مسرح نعمان عاشور من تيارات اجنبية تنفس فيه ، فهي تبرز كذلك النضج الدرامي عند المؤلف بعد محاولته المسرحية الاولى (المغماطيس) ذات الاضطراب الفني الواضح لتداخل موضوعاتها وتشابك الافكار فيها . كما تبرز

مسرحية الناس التي تحت مدى ما استفاده المؤلف من اشتغاله بالسياسية ، فقد ظلت عقلية السياسية تثير انتاجه الدرامي للمسرح ، ففي عام ١٩٥٢ لم يكن للمؤلف من الاهتمامات الجادة غير متابعة احداث السياسة القائمة دون محاولة الاشتراك في اي نشاط فيها ، وذلك عن طريق ملاحظة الاحداث السياسية وتسجيلها وتصويرها على شكل درامي ، فقد كان دوره دور المراقب والراصد للأحداث وتغيراتها . والمسرحية تصور المرحلة بعد عام ١٩٤٥ (عند نهاية الحرب العالمية الثانية) الى ان قامت ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ ، فهي محاولة لتصوير تلك المرحلة ، وصورة لتاريخ اجتماعي في هذه الفترة ، مع مناقشة القضايا الطبقة ، فوضع المجتمع بمشاكله وقضاياه وشخصياته وكل ما هو مرتبط بهذا الوضع ، مع التطلعات التي برزت في هذه الفترة هي نفسها مسرحية (الناس التي تحت) وما تحاول تصويره في هذه الفترة التي مهدت لها مسرحية « المغماطيس » السابقة لها ويمكن اعتبار المغماطيس البذرة والبداية في تصوير تلك الفترة بمآلاتها والناس التي تحت هي الشجرة التي نمت في هذه الفترة ، فهي واحدة من مسرحيات ثلاث أواربع رئيسية صورها المؤلف المجتمع المصري في سنة ١٩٤٥ ، وصور وضع الناس في مصر وكيف كانت تعيش في فترة الحرب العالمية الثانية ، وما بعد فترة الحرب — فترة قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ — وما تلاها من حوادث وتغيرات في جسم المجتمع المصري . ولقد جمعت المسرحية عدة شخصيات متناقضة اجتماعياً تمثل مجموعة من الاسر ذات نزعات طبقية مختلفة ومتباينة في مواقفها السياسية والاجتماعية . فهم افراد متعددون ذوو اتجاهات طبقية مختلفة في داخل بؤرة متنوعة . ولقد تحققت في هذه المسرحية رؤية المؤلف لهذه المرحلة حيث تركزت في محاولة تبين الخطوط الثورية الحقيقية التي تدفع الجماعات الى التفكير في مستقبلها ونشدها لحياة جديدة افضل كأساس لتطلعاتها المستقبلية . فالمسرحية استجابة فنية واعية للواقع الاجتماعي ولأحداث الحياة الاجتماعية الجديدة ، يتعمق فيها المؤلف العلاقة الاجتماعية ويتسلل الى نسيجها الحي ، ويستشعر ما فيها من صراع وصورة بين قوى وقيم اجتماعية مختلفة ، ثم يجسد هذا الصراع وهذه الثورة في نماذج وشخصيات صادقة ليقيم منها احداثاً ومواقف حية ، ويصوغ من هذا كله وحدة عمل فني على درجة كبيرة من الجودة .

فالمسرحية تبرز فلسفة المؤلف الاجتماعية ، كما تحمل ثورة طيبة من الافكار والاماليب المسرحية لشخصيات ناضجة اغلبها مستوحى من الواقع الصادق القريب من النفس . وهي عبارة عن تصوير لازمة الطبقة الوسطى وحيرتها وتطلع الطبقة الكادحة

وتمرد لها . ومع ما تمتاز به المسرحية من معالجة كوميدية وافية ومعالجة درامية مدعمة بالفكر، فأنها تبرز أيضاً قدرة المؤلف على استلهاهم الروح الشعبية وتمكنه من الحوار الشعبي الأصيل الذي يدل على معايشة حية للبيئة ، فهي تضم شخصيات متباينة البيئة ولكن ليس على شكل اسرى واضح المعالم بالنسب والقرابة أو بصلة دم بين افرادها بل هي شخصيات لا تكون اسرة بمعناها المادي (انثروبولوجي) وإنما هي مجموعة من الاسر والشخصيات ذات نزعات طبقية مختلفة الميول متباينة في مواقفها السياسية والاجتماعية ، فهم افراد في ذاتهم وانفراديتهم الا انهم يصبون و يلتقون في انتاءات واحدة داخل البؤرة الطبقية الواسعة جمعهم الظروف القاسية ومأساة العوز وقهر الحاجة ، مما يسمح بتسميتهم وتصنيفهم على انهم (اسرة الحاجة والعوز) وتقدم لنا المسرحية المناخ الشوري والافكار الشورية ، فهي عبارة عن صورة تحليلية للفتات الدنيا من الطبقات الشعبية والطبقة الوسطى وجزئية من الطبقة البورجوازية المهزومة في المرحلة التي تلت قيام الثورة ، يوضح فيها المؤلف الآفات الاجتماعية التي يعيش فيها هؤلاء الناس المطحونون وسط فقرهم وضياهم ، كما يبرز حالهم المتردية وسلوكهم ونظرتهم الى الحياة وتطلعاتهم الى المستقبل وهو الجانب الايجابي الذي يعتمد عليه في بناء المجتمع الجديد المتمثل في تخلص هذا الجانب الحر من دائرة الناس التي تحت وذاهم الى مصر الجديدة ، بثورتهم العظيمة على المظلم والوضع الطبقى للحر من . فالمسرحية مشاركة من المؤلف للتعبير عن التغيير الجديد الذي يشمل اهل المجتمع القديم من خلال تعبيره عن ثورة الناس التي تحت وعن مصرهم الجديدة . وكان المؤلف ضمنياً رأياً واحداً وهو: ان المجتمع وهذا العالم الماضي لا بد ان ينتهي وان يتخلص منه ببناء مصر ثانية ، مصر جديدة تختلف عن مصر الحالية ، لهذا جاء الاسم الأول للمسرحية (مصر الجديدة) ففكرة المسرحية هي الدعوة الى وجود مصر الجديدة بما يتفق مع الفكرة الاساسية في مسرح نعمان عاشور . وهي انهيار القيم القديمة واحياء القيم الجديدة . وتتناول المسرحية تيارات مختلفة تتلاحم مع بعضها و ينتج من تلاحمها الصورة العامة التي تكون موضوع المسرحية والتي لا تدور حول حدث واحد ولا تسلط الاضواء فيها على بطل فرد ، فقا الغنى المؤلف نعمان عاشور شخصية البطل تماماً ووزع البطولة على كل من (عزت الرسام ولطفية) و (فكري ومنيرة) ثم (الاستاذ رجائي والست بهيجة) واصبحت هـ الشخصيات هي التي تحرك — في مجموعها — حوادث المسرحية حيث ساهم الجميع اعطائنا الصورة العامة او المضمون العام للمسرحية . وحتى يتولد الصراع الدرامي وتـ

الفاعلية الجديدة للمعالجة الحقة ، ضمت المسرحية لونين من ألوان الشخصية وهي التطلعية والخالصة ، فالى جانب الشخصيات الايجابية المتحممة لأسوار الظلم والعبودية والتطلعة الى غددها المشرق ، هناك الشخصيات السلبية الانهازمية تماماً ولكن هل سمحت بافساح المجال لهذا التيار الثوري ؟ ليست هناك عناصر اخرى من هذه الطبقة تجلس بكل قوة مراقبة للاحداث متحينة الفرص متنمرة الاوضاع تحاول — مرة ثانية — وضع نفسها في الصفوف الامامية ؟ .. متأمرة على الثورة في سبيل ان تعيد مكانها وتحصل على اماكنها المتقدمة في سير الحياة عامة والسيطرة عليها في مصر؟؟؟

حينما بدأت عائلة الناس (اللي تحت) تبني قاعدة الهرم الجديد في حياتها الجديدة لم تكن قد تخلصت من نفايات العهد الماضي ، حيث كانت بصماته لا تزال كالنباتات الطفيلية تطفو على اديم حياتهم فتعكر صفوه . فلم يكتف المؤلف بأن يرى الاستاذ (رجائي) البيروقراطي يسقط في (الناس اللي تحت) ، فهي شخصية لا تعطيه المد الثوري الفكري الكافي لانهار مثل هذه الطبقة الرجاجة . فرجائي ليس مناسباً بل انه غير صالح لتثيل هذه الطبقة التثليل الصحيح خاصة وانه يحمل شيئاً من التعاطف — على الرغم مما فيه من حدة التناقض — هذه الطبقة المتطلعة لمصر جديدة .. فجاء المؤلف ووضع هذه الطبقة الوجهية في مسرحية (الناس اللي فوق) — يجموعها الاسرية — تحت المنظار — ليراقب انحلالها وانحلال اثر الثورة عليها ، كشخصيات اكثر وضوحاً في انتمائها للطبقة الارستوقراطية لمعرفة احوالها بعد انهيار الصرح الرجعي وقيام البناء الوطني . والناس (اللي) تحت هم الذين قامت الثورة من اجلهم ، والناس (اللي) فوق هم الذين داسهم الثورة لكي تخلص الناس (اللي) تحت من ظلمهم ولذلك حاولت الطبقة الفوقية الوقوف للثورة بالمرصاد ، متنمرة الاوضاع لصالح العودة الى مراكزها المتقدمة السابقة . فالمسرحية امتلأت بحركة فياضة نابضة بالحياة ، فيها رسم دقيق للشخصيات وحوارها لامع ذكي . كما انها لا تقوم على قواعد البناء الدرامي التقليدي بل تقوم على (الاوتشرك) اي انها دراسة درامية لقضية التغيرات التي احدثتها ثورة ١٩٥٢ في البناء للمجتمع المصري (روبرتاج درامي) . لقد تعرضت المسرحية لموضوعات سياسية شائكة وسخرت من (الباشاوات) السياسيين الكبار على الرغم من ان الخط السياسي للدولة كان يبجذ مهاندتهم في هذه المرحلة التي ظهرت فيها المسرحية . وهي لم تعتمد على البطولة الفردية قدر اعتمادها على الاداء الجماعي وهذا هو الجديد في المسرحية . تثير مسرحية (الناس اللي فوق) قضية التغيرات التي احدثتها ثورة ١٩٥٢ في البناء الطبقي

للمجتمع المصري . وفي عقلية كل طبقة من طبقات المجتمع الثلاث وأخلاقيها وبخاصة طبقة الناس (اللي) كانوا فوق ، وهي طبقة لم يكن المؤلف يستطيع أن يعقد مسرحيته على تصويرها . لأن عقليتها وأخلاقيها وما طرأ عليها من تغيير لا يمكن أن تنضح الا باحتكاكها بالطبقتين الاخرين (الوسطى والكادحة) . والموضوع الخطير الذي يتناوله مؤلف المسرحية هو محاولة استخدام الفن الدرامي او التخطيط النفسي في تصوير التغييرات التي أحدثتها الثورة في عقلية الفن الدرامي أو التخطيط النفسي في تصوير التغييرات التي أحدثتها الثورة في عقلية كل طبقة من الطبقات الثلاث وأخلاقيها وطريقة نظرتها الى الحياة ومحاولة التقاط تلك التغيرات ورسمها بالخطوط الدرامية ، اي الخطوط التي اختارها المؤلف ليعين تصرفاتهم باعتبارها سمات طرأت على شخصياتهم واصبحت واضحة في معالمهم وملاحظهم الاجتماعية ، ففي الناس اللي فوق تمتع لتأير تاريخ التطور الاجتماعي . ويتضح الشكل الاسري المادي في هذه المسرحية بإبعاده السياسية والتناقضات الاجتماعية وصراعاته الدرامية عن طريق الربط الحي التفاعل بين الصراع الدرامي والصراع الطبقي الذي يدور حوله مضمون المسرحية .

فالمضمون الاجتماعي البسيط فيها قد تحول فيها الى مادة درامية مركبة تخضع لمطالبات الخلق الفني وتفاعلاته . وهذه التفاعلات هي التي ادت بنعمان عاشور الى بلورة الصراعات الاجتماعية بين افراد الطبقة الواحدة وبين افراد الاسرة الواحدة . وقدم لنا حالة الناس (اللي) فوق ابداً في المسرحية . فالتأثير في السلطان في مقابل حالتهم ايام كانوا تنابله السلطان . فالموضوع عبارة عن رسم حياة عدد من الناس فاجأتهم الثورة فطاش صوابهم ووجدوا انفسهم في مأزق . وقد أخذ المؤلف الموضوع من ناحية المأزق القهري الذي تحكم في هؤلاء الناس ووصفهم وصفاً طروباً مبهجاً . وفي المسرحية نوع من السخرية الرقيقة التي لا تبلغ حد الضحك العنيف الدموي ولا تبلغ مبلغ الرزية والتحقير ، (فالناس اللي فوق) تصور انهار الطبقة الارستوقراطية وسقوط هذه الطبقة اجتماعياً وسياسياً بصورة نهائية وفي مسرحية (الناس اللي فوق) يلعب الصراع الطبقي نفس الدور المهم الذي قام به في (الناس اللي تحت) ولكن على مستوى مختلف ، لأن الصراع بين الطبقتين (الكادحة والمستغلة) لم يعد في صالح البورجوازيين والاقطاعيين والرأسماليين ، وليس ذلك بسبب سنة التطور التقليدية فقط ، بل بسبب الثورة التي قامت وبدأت بالقضاء على كل مظاهر الاستغلال والاقطاع كذلك . وإيقاع الاحداث في هذه المسرحية (اللي فوق) يمتاز بالحدة والارتفاع عنه في مسرحية (اللي تحت) ،

لأن الناس (اللي) تحت بدعوا بالصعود الى فوق والصعود يحتاج الى مجهود شاق ووقت طويل ، ومن ثم جاء الايقاع بطيئاً . اما الناس (اللي) فوق فقد بدعوا في الهبوط الى تحت والهبوط لا يحتاج الى مجهود شاق أو وقت طويل ، ولذلك فان الايقاع حاد وسريع ، واذا كانت هناك بعض فترات من الايقاع البطيء فان ذلك مصدره تمسك الناس (اللي) فوق بالرفاهية التي تتسرب من بين اصابعهم وتشبهم بها تثبت الغريق بما يظن أن ينفذه منها كان ضئيلاً لأنهم لا يستطيعون الوقوف في وجه سنة التطور فالصراع الطبقي في هذه المسرحية قد تحول بالفعل لصالح الطبقة الكادحة على الرغم من كل محاولات الطبقات الارستقراطية والاقطاعية والرأسمالية والبورجوازية الفوقية — التمسك بالامتيازات الطبقة القديمة . وعوامل الاخلال في الطبقة الرجعية تجسدت في شخص الباشا السابق ، ومحاولات هذه الطبقة التثبيت بالامتيازات السابقة تجسدت في شخص زوجته العصبية والمتوترة دائماً . كدليل على الانهيار الذي تستشعره هذه الطبقات ومع ذلك تتجاهله . ولا يأخذ الصراع الطبقي في المسرحية طابعاً سطحياً عن طريق تقسيم شخصياته الطبقة لأن الصراع اعظم من المنافسة بكثير ، فنعمان عاشور يولد الصراع الطبقي حين يدفع افراد الصراع لتثبيك في علاقات معقدة وابعاد متعددة بحيث لا تقف الطبقات الاجتماعية المختلفة في عزلة تامة عن بعضها بل تتداخل من خلال الخيوط المتعارضة والمتوازنة لمنسج المسرحية ، كما منحها خصوصية درامية تجنبا السطحية المباشرة . فعلى الرغم من الانتعاشات الطبقة الواضحة لشخصيات الطبقات العليا ، الا ان لها وجودها الانساني الخاص بها والمتشكل طبقاً لظروفها الذاتية . وفي المسرحية عدة مستويات من الصراع ، فهناك صراع الطبقة الارستقراطية وصراع الطبقة الكادحة وصراع الطبقة الوسطى ، فقد اختار نعمان عاشور الى جوار طبقة الباشاوات شخصيات من بيئات اخرى الدنيا منها والوسطى ، وذلك لكي يتحقق الاكتشاف الدرامي أولاً ثم الانفجار الدرامي أخيراً ، فقد جعلنا نكتشف حقيقة (الناس اللي فوق) من احتكاكهم بالآخرين فتكشفت لنا طبائعهم جلية واضحة ، خاصة وان نعمان عاشور قد لجأ الى التحليل النفسي لشخصياته ، حيث انه ابتعد بشخصياته عن تيار النظية العادية المأخوذة عن سلوك وعادات الطبقات العليا في المجتمع ، فقد اوجد امامنا شخصيات وكأننا نراها لأول مرة بسلوكها وعاداتها وحوارها النابع عن ذات الشخصية نفسها . ان (الناس اللي فوق) لا يريدون الاعتراف بمصر الجديدة ، وهذا الشيء طبيعي ، وتظهر مصر الجديدة بابطائها الذين خرجوا من طبقة (الناس اللي تحت) ومن البدروم (القبو) لكي يتنوها

بقيمهم الثورية الجديدة . ومنسرحية الناس اللي فوق تعتبر تكلمة لثورة الناس اللي تحت لما فيها من صراع من اجل نوع آخر من وجهة نظر الناس اللي فوق . ومن خلال ذلك نرى كيف ان الناس اللي فوق لم يعد لوجودهم اي داع على الاطلاق ، بل أن وجودهم يعرقل سير الحياة الجديدة و يقلل من ثورتها . ولكن الناس اللي تحت ينطلقون الى الحياة الثورية سائرين على ارض صنعوها وعرفوها وعرفوا كيف تبدأ الخطوة عليها . ان نعمان عاشور يدرك حقيقة على جانب كبير من الهمية وهي : ان المسرح في المنح صورته حركة تعبر عن الحياة وليس فكراً وحواراً فقط . وهذا الفهم الفني الصحيح استطاع الكاتب ان ينتقل بالمسرح خطوة قوية اصيلة واستطاع ان يستمر في الخط الفني الذي بدأه منذ مسرحيته الاولى (المغاميس) . وهذه الحركة المسرحية الحية لا تأتي الا من خلال الصراع الدرامي والصراع الطبقي . والصراع في هذه المسرحية يعتبر صراعاً خارجياً بين افراد من طبقات مختلفة تتعارض مصالحهم تبعاً لوضعهم الاجتماعي والطبقي . والعنصر المهم هنا هو ذلك الصراع الذي يدور بين جبهة الناس (اللي) فوق من ناحية مع الطبقة الدنيا ، ومن ناحية اخرى مع الطبقة الوسطى فالتاس اللي فوق يرفضون الاعتراف بالوضع الراهن و بالجميع الجديد . وفي هذا انتصار للطبقة الأخيرة ضد الناس اللي فوق التي انتهت امرها بانتفاء المسرحية ، ولقد انتهت المسرحية بصراع من نوع آخر بين افراد الطبقة الأرستقراطية نفسها ، ومثل ما في المسرحية من صراع بين الاجيال والذي تمثل في مواجهة ابنه اش التاس مع ابنتها .

ثانيا : صراع الاجيال في (صنف الحرم)

لم يتحدد الصراع الطبقي عند نعمان عاشور في اطار الصراع بين الطبقات الكادحة والغنية فقط ، بل تخطى الحدود المسرحية الاجتماعية ذات الأفق المحدود الى رحاب الصراع بين الجيل القديم والجيل الجديد ، وهو الصراع الذي ميز الحركة الانسانية منذ مطلع التاريخ . وصراع الأجيال موضوع اثر لدى نعمان عاشور الى جانب الصراع الطبقي . وكلا الموضوعين مرتبط بالآخر ، وكل منهما يريتنا الآخر من خلاله . نعمان عاشور يحصر دائماً صراع اجياله في نطاق العائلة ، فهي التي يمكن أن تنطلق منها لتعانق العائلة الكبيرة وهو المجتمع ، ولذلك فان شخصيات مسرحياته حتى لو كانت ذوات متفردة ذات ميول خصوصية انعزالية ، الا انها لا بد لها من الارتباط بعائلة ما . وحيث توجد العائلة في مسرحية لنعمان عاشور يوجد تبعاً لذلك — صراع طبقي على نحو من

الانحاء . وفي نهاية المسرحية السابقة (الناس اللي فوق) - القى المؤلف ضوءاً خافياً على موضوع صراع الأجيال ، فان كانت المسرحية تحمل صراعاً بين طبقتين مختلفتين متناقضتين فان الصراع العائلي قد حمل صراع الأجيال من بين أفراد نفس الطبقة : فقد رفضت « تيتي » منطق ابينا « خليل » - شقيق الياسا - وسلوكه ونظرته الى الناس والى الحياة الجديدة . ونرى نغمة صراع الاجيال اكثر وضوحاً في مسرحية (صنف الحرم) كما اخرجت أو (جنس الحرم) كما نشرت ، حيث يقدم لنا نعمان عاشور فيها مأساة تفتت القيم لدى الطبقة الريفية من الطبقة البورجوازية التي تعيش في عصر الثورة . ولقد سبق الإشارة الى انه لا يمكن الفصل بين الصراع الطبقي والصراع الدرامي في مسرحيات نعمان عاشور عموماً ، لأن الشكل الفني لمسرحياته يتكون طبقاً للخطوط التي يتفرع بها هذا الصراع . ومن هذه الخطوط خط صراع الأجيال الذي يمثل (عادل) و (نوال) ، في هذه المسرحية ، ويلعب دور التنوع الجديد الذي يقوم بتطوير الصراع الدرامي الى هدفه المنطقي ، بعد أن ظل الصراع رهيناً بالمضمون الدائر حول تعدد الزوجات . بهذا الخط الجديد يحمل الوعي الاجتماعي للمؤلف درجة حادة من التيقظ والادراك ، لأن المضمون الاجتماعي الح عليه بشدة فانتقل من صراع الطبقات الى صراع الأجيال والعلاقة القوية بين الاثنين : فصراع الطبقات يمثل حركة المجتمع في الواقع الراهن والمعاصرة فتبعية للمستقلبات والقواهر والأساليب التي ادت الى هذا الصراع ، بينما صراع الأجيال يمثل حركة التجمع في انتقالها من الواقع الراهن الى مشارف المستقبل ، وبذلك يؤدي صراع الطبقات الى صراع الأجيال ، فالارتباط عضوي بينها يحكم التسلسل الزمني الذي يصل بينهما . وكلما احتدم الصراع الدرامي - معتمداً على كل من صراع الطبقات وصراع الأجيال - ازدادت خصوصيته وتنوعت الحركة المستمرة و « الديناميكية » بين الطبقة والجيل . ويمكننا القول ان عائلة نعمان عاشور كلها شخصيات متوافقة متماثلة مع بعضها ، ربما لوحدة القضية بينهم وربما لوحدة المناخ وربما لروابط طبيعية خفية ، وهم في نطاق (العائلة) يقوم بينهم الصراع الطبقي من خلال الصراع بين الأجيال . ونعمان عاشور قد حصر مسرحه في نطاق العائلة ، كما اشرنا سابقاً ، فحيث توجد العائلة في مسرحية نعمان عاشور يوجد تبعاً لذلك وبالضرورة صراع طبقي على نحو من الانحاء . والحق انه بذلك يعطي مسرحه دوراً فكرياً هاماً ، ذلك ان ارتباط المسرح بالجماعة أو بالمجتمع يجذبه بالضرورة الى الخوض في المسألة الطبقية ، فحيث لا مسرح بلا شخصيات فلا شخصيات بلا بيئة . اي ان

الشخصية—والأمر كذلك — تحمل في اعماقها صراعها الطبقي ظاهراً كان أو خفياً . وقد لا يكون في حساب المؤلف ان يتعرض للمسألة الطبقة ولا دخل لموضوعها من قريب أو بعيد بفكرة الصراع الطبقي ، الا ان المتناقضات الطبقة الكامنة في نفس الشخصيات تندخل تدخلاً غير مباشر في تحريك الصراع اثناء تطور الحدث المسرحي . ومن هنا يمكن ان نطلق على مسرح نعمان عاشور انه فن الصراع الطبقي كما تزين في مسرحيات سابقة مثل (الناس اللي تحت) و(الناس اللي فوق) ، أو انه فن صراع الاجيال كما وضع ذلك اكثر من غيره في مسرحية (جنس أو صنف الحرم) ، اذ ان هذه المسرحية تعتمد على فن صراع الاجيال تاركة فن الصراع الطبقي كخلفية درامية للصراع بين الأجيال . ومع هذا فان المسرحية لم تكن خالية من افكار المؤلف الاساسية ونظراته الاجتماعية الثابتة ، الا انها كانت — مع مسرحية (سيا اونطة) — اخف نبذة في ابراز جوانب الصراع الطبقي وحقيقته وقد لجأ المؤلف الى كتابة مثل هذه الموضوعات العادية الوقتية (كموضوع الاسرة والزواج بأكثر من واحدة والطلاق) — وهي الموضوعات المتعلقة بقوانين الأحوال الشخصية — في هذه المسرحية التي تمثل رفضاً من المؤلف للون الكوميدي الاجتماعي الذي كان يعالج مثل هذه الموضوعات — في هذه المرحلة — بصورة ساخرة ومكبرة تمثلت بقوة فيما كان يقدمه مسرح (اسماعيل يس) ، فكتب المؤلف نعمان عاشور موضوع الزواج والطلاق دون ان يكون احد اطراف المعركة التقليدية المكبرة والمباثرة بين الحماسة ووجه الابن ، أو حتى أن يكون احد اطراف موضوع الزواج الحماسة . ومسرحية (جنس الحرم) — في الواقع — تحمل نفس جو المسرحيات الموجودة آنذاك ، الا ان موضوعها مأخوذ من زاوية جديدة ورؤى اوسع واشمل . وقد حاول نعمان عاشور في مسرحيته هذه ان يفسر ظاهرة انتشار الطلاق وتعدد الزوجات في الطبقة الوسطى دون الطبقة الشعبية ، وسبب ذلك ان الاولى تعيش في رفاة ولديها من المال ما يسمح بمثل هذا العبث ، وهذا تفسير من (عندياته) حيث ان المشكلة ترجع ايضاً الى مستوى الوعي الاجتماعي عند كل طبقة . وتثير المسرحية ايضاً — في حرارة قوية — نقطة أو قضية ضخمة جديدة الا وهي الدفاع عن قضية المرأة ، والمرأة نفسها ، كأنتى لها قيمتها الذاتية في حركة التطور الاجتماعي الا انها قضية تبدو فرعية لافتقارها الى الخلفية السياسية ، حيث لا ثقل سياسي لها كالمسرحيات السابقة عليها : فنحن امام رجل ارستوقراطي سابق (عبدالعال) يعيش مهياً للصراع بين جبهتين خطيرتين : (المرأة الجديدة والقديمة) . تمثل الأولى زوجته الثانية (نادية) بابنها

(عادل) . وتمثل الثانية زوجته الأولى (هدى) بابتئها (راجاوات) و(نوال) . ويقوم الصراع بينه وبين الجبهتين و يصل الى ذروة مريّة : فلقد جاءت لحظة تجمعت فيها اواصر الجبهتين ، فوقفتا ضده وحده ، ولم يكن ليجمعها ذلك التجمع سوى رغبتهما المشتركة في موته بسرعة وليكن بعد ذلك ما يكون . اما في اللحظات الاخرى فقد كانت كل من الجبهتين تسعى في انتهازية وحشية الى انتزاع وصيته لصالحها ومن ثم الاستحواذ وحدهما على كل الميراث . وتمتد قضية الصراع بين القديم والجديد فتكاد تجرف الأسرة كلها تقريباً بما فيها (حميدة) الحفيرة السابق والخدام الحالي ، فالكلمة يوشك ان يربنفس التجربة على المستوى المادي ، وهي الزواج باثنتين او تكرار الزواج بأية صورة . وفي حلبة الصراع يتخلّى الأب عن الأسرة بافرادها وينقض يديه منها أمراً كل واحد منهم بالذهاب الى حال سبيله . وتقف الاسرة في مهبط الريح ، ويكون (حميدة) هو الخاسر الأعظم في هذا الصراع دون ذنب او جريرة ، فهو عاش طوال عمره تحت ضغط العائلة وتحت ثقل صراعاها الطبقي . وشخصية (نوال) في هذه المسرحية هي الشخصية البيئية التي تجمعت فيها كل متناقضات البيئة . والتي كانت بدورها امرأة الحدث المعبرة عن جوهره . وعلى الرغم من ان موضوع مسرحية (صنف الحرم) من المواضيع الآنية الوقتية بشكل روائي مسرحي له صفة الوقتية فان المسرحية لم تخل من امتداد للرؤية الاجتماعية ، فوجود الاسرة فيها يعطي الزمن الطبقي من خلالها ، وهذا الارتكاز على الجانب الطبقي في مسرحية (صنف الحرم) — ذات النزعة الاجتماعية — ساعدت المؤلف كثيراً على ان تتجاوز مسرحيته الوقوع في التواحي التقريرية المباشرة لقضية الزواج والطلاق ، فقد وفقت الطبقة كخلفية درامية قوية ساعدت على وضوح قوام المسرحية الاجتماعية ونضوج الحبكة الدرامية فيها . ومفهوم (جنس الحرم) عند نعمان عاشور مفهوم الجوهر لا المظهر ، فالمرأة البورجوازية في مسرحيته ليست تلك المرأة المنحرفة الخليعة ، فهولا يتصيد تلك المظاهر التي انتهت ، ولكن يقصد الروح التي ترسبت في اعماق المرأة الشرقية من تأثير قرون الحرم الطويلة التي قضت على كيانها الانثوي ووجودها الانساني ، وشكلت نظراتها الى الحياة على انتصار دورها كمشاع للرجل . وواقعية نعمان عاشور تشير الى مدى تأثره بالواقع الاجتماعي واخذه منه مادته الدرامية بمعالجته الموضوعية المسرحية . فمسرحية (جنس الحرم) مع (ثلاث ليال) و(سبا اونطة) — تمثل معطيات الواقع في هذه الفترة البخيلة بالعطاء . فالواقع في تلك الفترة كان قزماً محدود الاتجاهات وبخيلاً في عطاءاته

وبه ندرة في الافكار الدسمة ، فهو واقع محدود بتطوراتهِ . فالتطور نفسه لم يكن يسمح بأكثر من هذا فالمرسح لا تخرج عن كونها ظروف المجتمع المصري نفسه التي عاشها المؤلف قدمها للمشاركة في مناقشة ظاهرة اجتماعية اسرية برؤية جديدة . هو كانت الظروف القاسية آنذاك — الشخصية والاجتماعية — لم تكن تسمح بأكثر من هذا ، فقد كان الواقع الاجتماعي — في هذه المرحلة — قزماً محدود الاتجاهات وبخيلاً في عطاءاته ، وفيه ندرة في توافر الأفكار الدسمة ، واقعاً محدوداً بتطوراتهِ . والتطور نفسه لم يكن يسمح آنذاك — بأكثر من هذا الواقع المحدود ، وقد كتب نعمان عاشور هذه المسرحية بعد ان تحسن شيء ما من الوضع الاجتماعي والفكري والثقافي ، الذي ساعده على ان يستأنف الكتابة للمسرح . ومسرح نعمان عاشور مسرح الأسرة ومسرحياته كأنها مجموعة عزف في منزل واحد هو (مسرح الأسرة) و يضم الشخصيات الأسرية بأبعادها الطبقيّة والسياسية والاجتماعية . و يتمثل في مسرحية (صنف الحرم) معنى الأسرة بشكلها الطبيعي كما تبرز فيها الأبعاد الاجتماعية بصورة أقوى من الأبعاد السياسية ، فهي من المسرحيات ذات البنيان الاسري الواضح المباشر ، يقدم فيها المؤلف الأسرة في حدودها البيولوجية أكثر من حدودها الطبقيّة السياسية ، ومع هذا فلم يكن مضمون المسرحية الذي يدور حول تعدد الزوجات سوى واجهة وتروية أخرى من اللحن الاساسي والمفغظل لدى نعمان عاشور ، أي لحن الصراع الطبقي الذي تقوم عليه كل أنواع الصراعات الدرامية سواء كانت رئيسية أم ثانوية ، على الرغم من ان اللحن الواحد في معظم مسرحياته ، الا ان التنوعات المتعلقة دوماً منحه خصوصية درامية وإبعاداً جنبته شر الوقوع في التكرار والملل . و يعتبر تعدد الزوجات — في نظر الكاتب — من بين العوامل التي ساهمت في تفسخ الطبقة البورجوازية وضعفها ، لأن المرأة — وهي نصف المجتمع الذي يشرف على انشاء الجيل الجديد وتربيته — لم تكن في نظر البورجوازي سوى متعة يلاها وقت فراغه ، مما قد يؤدي الى اصابة نصف المجتمع بالشلل عند دخول المرأة عالم الحرم ، ولأن المرأة تحس بالعبودية في كنفه ، فانها تحاول أن تنتقم بوعي او بلا وعي من عبودية الرجل ، وبالاسلوب الذي يتفق مع شخصيتها . واذا كان الجنس ليس كل شيء في الحياة الزوجية فان احتمال سأم البورجوازي من زوجته معلق فوق رأسها مثل السيف ، وهي في بحثها عن الطمأنينة والأمان تحاول أن تحصل منه على أقصى ما تستطيع من الاحتياط الاقتصادي ، بل تذهب الى ابعد من ذلك عندما تحرص على تقييده اقتصادياً واستنزاف موارده حتى لا يتبقى معه ما يجعله يفكر في الزواج من

اخرى . وتكون نتيجة هذا الصراع الحثي تحلل الطبقة داخلياً وظهور البدايات الاولى لضعفها . وليست روح الحرمة مسيطرة على الطبقة البورجوازية فحسب ، بل تشدد وطأها على الطبقات الفقيرة التي تعيش متعلقة بأذيال البورجوازيين . وتلعب عقدة النقص التي تحكم هذه الطبقات دوراً كبيراً في معاملتها للمرأة ، فرجالها يظنون انه من السهل اغراء نسايتهم ووقوعهن ضحية المظاهر المدنية البراقة التي يفتقدونها في الريف وقد كشف نعمان عاشور هذه القضية في شخصيتي (حميده) وزوجته (امباركه) . ولا شك ان طبقة (امباركة) الاجتماعية لا تمكن (حميده) من القيام بتعدد الزوجات الذي يمارسه سيده (عبدالعال بيه الضبعي) نظراً للقيود الاقتصادية وضيق ذات اليد . ولقد كشف نعمان عاشور الروح الطبقيّة القديمة في المواقف التي يلتزم فيها شمل الذين عاشوا في كنفها ، وبيدولنا فيها الشد والجذب بين الماضي والحاضر . الماضي يمثل الصفقات الربحية والضربات المالية الموقفة ، والحاضر يمثل الأمراض والعلل والتدهور والانحلال والتفسخ الذي تعانيه الطبقة البورجوازية لانعدام الثقة وروح الانسانية بين افرادها ، اي ان العلاقات داخل الطبقة وخارجها تؤكد بداية النهاية بالنسبة لها . وهذه الانفرادية والانعزالية امراض ضخمة تنخر في جسم الطبقة الوسطى ايضاً بشكل اوسع وادق .

ثالثاً : امراض الطبقة الوسطى في (عيلة الدوغري) :

اغلب مسرحيات نعمان عاشور تقريباً — عبارة عن تاريخ للمراحل الاجتماعية المختلفة التي مر بها المجتمع المصري ، فسرجه نوع من التسجيل الدرامي ورصد للتطور الاجتماعي ، مع محاولة استشراف المستقبل أو رسم صورة له . وإذا كانت مسرحية (الناس اللي تحت) قد عالجت قضية الكادحين من الناس ، وعرضت شريحة كبيرة للطبقة الدنيا منهم ، وكانت مسرحية (الناس اللي فوق) قد صورت انهار الطبقة الاقطاعية الارستقراطية ، وعرضت شريحة كبيرة للطبقة العليا من الناس فان مسرحية (عيلة الدوغري) هي الجزء الاخير من (ثلاثية) تصوير قطاعات المجتمع ، حيث صورت قضية الطبقة الوسطى وهم (الناس اللي في الوسط) . وهذه المسرحية من المسرحيات البارزة نسبياً في مسرح نعمان عاشور ، لأنها تحمل قضية اساسية تمس الطبقة الوسطى ، وتستشرف رؤية وتبشيراً بالمستقبل المتوهج . ولقد صور المؤلف في هذه المسرحية فقد الطبقة الوسطى قيمتها واهميتها ودورها ونشاطها عندما فقدت صلتها بالشعب وبجماهيره . والطابع العالم للمسرحية هو الطابع الكوميدي ، فالمسرحية وان عبرت عن مأساة كامنة

الا انها — في الوقت نفسه — تعبر عن هذه المأساة بروح الكوميديا الساخرة (تراجي كوميدي) فان كانت مسرحية (ثلاث ليل) تمثل الوعي الطبقي للمؤلف ، فان مسرحية (عيلة الدوغري) عبارة عن توضيح للوضع الطبقي وانهياره امام الطبقة الرجعية والطبقة العمالية المتمثلة في شخصية (محمد النسي) في مسرحية (بلادره) والتي عبرت عن ظهور الطبقة العمالية في مضمار الكفاح السياسي كطبقة لها رزنها ، بينما تؤكد مسرحية (عيلة الدوغري) تفكك الطبقة الوسطى وذوبانها كقوة لاساسية في مضمار التطور ، فهي تعبر عن بداية تحطيم الطبقة الوسطى وتراخيها عن قيادة الكفاح السياسي ، والشخصيات الثورية في مسرحيات نعمان عاشور تؤكد حرص المؤلف على ابراز الشخصية التقدمية ، لأنها من ناحية اقدر من غيرها على التعبير الدرامي عن آرائه ، ولأنها تستغل من ناحية اخرى كاضواء كاشفة لكثير من المواقف والشخصيات . ومن الشخصيات التي لها دلالتها الطبقيّة في مسرح نعمان عاشور شخصيات المثقفين ، فهي — في الصورة التي قدمها لنا نعمان عاشور — تكشف عن حقيقة موقفه منها . فنراه يسخر من وجودها و ينتقد مواقفها ، عندما تقف عاجزة مشلولة الحركة في تفاعلها مع المجتمع ، ذلك أن تطور الأوضاع عالمياً ومحلياً يساعد على الترابط بين الطبقات الشعبية والمثقفين وبين الطبقة الوسطى ومثقفها والبورجوازية الصغيرة بما يؤكد اطار فكره الاشتراكي . ومع هذا فلم يجهد ليول مثقفي الطبقة الوسطى الديمقراطية ويبدعهم عن خدمة الاقطاع والارستقراطيين . لهذا حاول — بثقة — ان يسند اليها دوراً ومسؤولية لأنها الطبقة الوحيدة المؤهلة لهذا الدور ، سباً وانها تتعرض لتيارين متناقضين : اولها وقوع الطبقة العاملة تحت ضغوط مستمرة وذلك لا يتيح لها التعبير عن نفسها كما ينبغي . وثانيها : نحو البورجوازية الصغيرة الجديدة . وقد وضحت لنا مثل هذه الأمور من قبل ، كما في مسرحيات : المغمطيس والناس اللي تحت والناس اللي فوق . وثقة المؤلف بهؤلاء المثقفين لم تنسه مهاجمة المنحرفين منهم ، ذلك ان الفئات المنحرفة منها تقطع الى تحقيق مكاسب البورجوازية الكبيرة ولكنها لا تقوى على منافستها هذا من ناحية ومن ناحية ثانية فان امثال هذه الفئات ضعيفة الارادة تخشى ان يؤول مصيرها الى مستوى الطبقات الشعبية ، ومن هنا يأتي انحراف بعض المثقفين عن طريق الثورة . لذلك جاءت مسرحية (عيلة الدوغري) لنعمان عاشور لتشير الى انانية وفردية مثل هذه الفئة من فئات المجتمع المصري المعاصر . والمؤلف في هذه المسرحية يكشف عن حقيقة بعض المثقفين ويدعو المجتمع الشعبي للتحرر من عادات الطبقة الوسطى وتقاليدها وانحرفاتها . وهذه المسرحية

مزيج ما بين الكوميديا والتراجيديا ، فهي مأساة مرحة ، كما أنها نوع من (الاوتشرك) الروسي الذي يختلف عن المسرحية التقليدية ، ومع هذا فإن المؤلف نعمان عاشور لم يخرج فيها عن موضوع (الاسرة المصرية) الذي عاش فيه بجمرة منذ بداية كتابته المسرحية ، فهو مشغول بمشكلات هذه الاسرة في طبقاتها المختلفة ، مع الاهتمام بكشف الصراع القائم فيها : بين الجديد والقديم وبين الايجابية والسلبية وكشف عوامل تدميرها وعوامل بنائها . ونجد ان المؤلف قد ابرز لنا في (عيلة الدوغري) نموذجاً حياً لغظم الاسر المتوسطة وما تعانيه من مشكلات ، جاءت نتيجة للوضع في المجتمع المصري بعد ثورة ٢٣ يوليو الذي تسود فيه الفردية الذاتية والتفكك وتحكم المادة في الاشخاص وتسيدها عليهم : هناك صراع حول البيت العائلي بين البسطاء والانانيين . ومشكلة المنزل ما هي الا امرأة تنعكس عليها كل مشاكل هذه الأسرة الصغيرة ، كما انها واجهة لعرض الامراض الكفيلة بتبديد وحدة هذه الأسرة وحرمانها من السعادة وقطع الروابط الانسانية القائمة بين افرادها . وهذه الامراض بمثابة ظواهر سلبية تتمركز في : —

(أ) الانانية المسرفة والفردية المادية : كل فرد من الاسرة يفكر في نفسه وفي حياته الخاصة ، فليس الأخ الأكبر (سيد) هو الذي يعيش فقط في (خلوته) ، بل كل فرد يعيش (خلوة) خاصة به تفصله عن الآخرين . وقد تمثلت الانانية بوضوح في شخصية (مصطفى) الذي يفتك بغيره بغيرة كامنة عميقة في شخصيته ونفسه وهي حب الامتلاك لا عاطفة الحب ، فلا شيء عنده غير الانانية المسرفة والفردية المكشحة .

(ب) التسلط : وهو مرض آخر يمثل في تصرفات (زينب) ، الأخت الكبرى في العائلة — التي تمثل صورة صارخة للمرأة المسرفة ، فهي ثرثارة ، مستعبدة للآخرين ، ومحببة لنفسها واهوائها ، جاهلة متحكمة في بيتها ، مهيمنة على زوجها ، فهي تمثل حي وتجسيد نادر للأسراف الذي تنحدر اليه الشخصية الانسانية عندما يتحكم فيها الجهل والتفاهة . وقد نجد شيئاً من هذا الأسراف في عاطفة (كريمة) زوجة (سيد) ومطلقة (مصطفى) وابنة خالة العائلة التي جعلت من الدموع شيئاً رخيصاً ، فهي تبكي بمناسبة وبغير مناسبة ، تبكي على نفسها وعلى غيرها ، فهي سريرة التأثر بالعوامل الخارجية والتعبير عن نفسها بالدموع ، الا انها تحاول ان تعتدل في عواطفها بعد ان يطلقها (مصطفى) وتزوج من (سيد) حيث تحمل منه . واذا كانت (كريمة) لم تحمل من (مصطفى) فكأن المؤلف اراد ان يشير الى ان الفردية التي يمثلها (مصطفى) عاقر ، وان طيبة القلب التي يمثلها (سيد) خصبة ولود .

(جـ) النظار: كما تمثله (زينب) أيضاً التي تحب اثائها أكثر مما تحب زوجها وأولادها فهي تحرص على اثاث منزلها وتعض عليه بالنواجذ عندما تحس أنها مهددة بفقد هذا الاثاث، فالمظهر عندها هو كل شيء في حياتها إن لم يكن هو الحياة بالنسبة لها. وهذه الأمراض تشرحها المسرحية تشرحاً رائعاً فهي أمراض تنشب اظافرها في افراد (عيلة الدوغري) وفي يشابهها من أسر. ولقد حاول نعمان عاشور الكشف عن الدمار الروحي والخراب المادي الذي يهدد الأسرة القديمة لأنه يعلم بأسرة جديدة في مجتمع جديد. كان اختيار المؤلف لشخصيات مسرحيته موقفاً في تعبيره بها عن مأساة تلك الأسرة المتوسطة، وفي انتزاعها من المجتمع وصور على لسانها ما يحدث فعلاً في حياتها الواقعية. والمسرحية ليس لها بطل معين، فالأسرة كلها — كوحدة واحدة — هي البطل، وكل شخصية تسهم من ناحية في بناء الصورة العامة للحوادث والتيارات التي تصورها المسرحية. ولكل شخصية مشكلتها الخاصة بها والناجمة عن احتكاكها بالشخصيات الأخرى، وهذه المشكلات الخاصة بكل فرد اذا تجمعت خيوطها اظهرت لنا مشكلة الأسرة المتوسطة في الحياة الاجتماعية المصرية عقب ثورة ٢٣ يوليو. واذا كانت هذه المسرحية «كوميديا» في مظهرها فإن عنصر مأساة كل شخص يعيش فيها موجود في طبقات المسرحية ونستطيع ان نتبينه بوضوح. لقد استطاع نعمان عاشور ان ينقل لنا — عن طريق رسمه الدقيق للشخصيات — صورة صادقة للأسرة المتوسطة. ويمكن ان نجد ابعاد قدراته الفنية في رسمه لشخصيات (عيلة الدوغري) والمحيطين بها وأولها شخصية الاستاذ مصطفى الدوغري: الذي ابرزه المؤلف انتهازياً انانياً تخلص عن الذين مدوا له يد المساعدة من قبل امثال (الطواف) واخيه (سيد) وصوره بحيث تتحكم فيه انانيته، فهو لا يسمح لنفسه بأن يبذل جهداً في سبيل ذلك الدرويش (سيد) الذي يعيش في خلوته. اولاد اخيه المتعطل (حسن). ولقد وفق المؤلف في تصويره لاثانية (مصطفى) ونفيعته في اصراره على بيع نصيبه في المنزل، ثم تخليه عن اخوته عندما طلبوا منه المعونة، ثم في طلاقه (لكرمه) بحجة انها لم تعد تناسب مركزه الحالي، واستعداده لادخال اخويه (حسن وسيد) السجن عندما علم برهن المنزل واتهامها بتدبير هذه المؤامرة، وعدم مبالاة به بأخته (عيشة) او اهتمامه بزواجها. وهكذا يتخلى الاستاذ (مصطفى) عن اخوته و يشرع في بيع حقه في المنزل. ولقد اكتشفنا فيما بعد ان المنزل اصبح غير مرهون ... كما اكتشفنا سابقاً ان (مصطفى) كان على استعداد لادخال اخوته السجن عندما سمع برهن المنزل، وهذا الاكتشاف ساعد على ادراك قوة التيار الذي يسير فيه (مصطفى) في هذه

المسرحية ، فهو يسعى حثيثاً الى اعلى ويرغب في الانتهاء الى البوجوازية الجديدة ، و او
تم هذا على حساب الآخرين ، وتناهي تضحياتهم من اجله ولو تم ذلك على حساب
التضحية بالبداءى والشعارات . واذا كان نعمان عاشور قد كتب (الغمطيس) متأثراً
برواية (قنديل ام هاشم) ليحيى حقي خاصة في رسمه لشخصية الدكتور غريب
المثقف المحارب في البيئة المتخلفة ، وتشابه ظروفه مع ظروف (اسماعيل) الدكتور
المثقف المتعالي على بيئته المتخلفة ايضاً وبطل الرواية فان جو مسرحية (عيلة
الدوغري) قريب من جو رواية (بداية ونهاية) لنجيب محفوظ . ويتضح ذلك في مقارنة
شخصية المثقف البورجوازي (مصطفى الدوغري) مع (حسنين بداية ونهاية) فحسنيين
ببورجوازي صغير ذو مطالب ارسطوقراطية واحلام بورجوازية كبيرة ، اناني متفرد ،
وكانت احلامه تفوق واقعه . واحلامه الفوقية ونظرته للحياة والدنيا الراقية مزقت سعادة
اسرته البسيطة ، فشخصية حسنين قريبة جداً — بتمردا وعصبيتها وتطلعها وانفرداتها
وانانياتها — من (مصطفى الدوغري) الحاقدة على بيئته المتفرد على الطبقات الدنيا
والمستنكر لأصوله الأولى ، يشتط غضبا كلما ناداه (علي الطواف) باسمه مجردا من لقب
استاذ . كما يسعى الى التقرب من الطبقة العليا عن طريق الزواج من احدى بناتها ، وقد
تمثل ذلك في خطبته للأرملة (أزهار) ابنة الذوات العصرية ، ذات الاسم الذي يحمل
شيئا من الدلالة على التطلع والازدهار التي ينشده (مصطفى) من حياته مع هذه المرأة
(المزهرة) وقد جاءت تعريته بصورة كاملة على لسان اخيه (حسن) مما ساعد على
توضيح أبعاد هذه الشخصية الانانية في حدود مصلحتها فقط . والتقاء الكائنين (محفوظ
وعاشور) في تصوير مثل هذه الشخصية يدل على شيوعها في تلك الفترة . ولكي يخفف
نعمان عاشور من حدة الصراع الطبقي يقدم لنا شخصية (سامي ابوشنن) المثقف المتدفع
الذي لا يهتم بالشكليات الطباقية لايمانه العميق بالتنظير على الرغم من سلوكه غير
المنضبط .

ولعل وجوده في المسرحية يومئذ الينا بلمسات رقيقة من التدويب الطبقي على
الرغم من اهتزاز شخصيته لأن الثقافة بطبيعتها لا تربط نفسها بمحدود الصراع الطبقي
الضيقة ، فهو من الشخصيات الضبابية ذات الموقف الثوري المتدفع الذي يشوبه الشيء
الكثير من الاندفاع والتهور والتسرع . ان نعمان عاشور وهو يهاجم انحراف بعض مثقفي
الطبقة الوسطى ، لم يفته التأكيد على ظاهرة تقاعس المثقفين وتشتتهم الفكري وسلبتهم
نتيجة فقرهم الثقافي وفقدان الرؤية ، فوصفهم الفئة القيادية سوف يكون لتقاعسهم

خطره الكبير على المجتمع الاشتراكي.

و(سامي ابوشنن) المثقف الذي يتصف بالاندفاع والتشتت والذي يحمل الشعارات الرنانة. اعتبره المؤلف واعتبر أمثاله في مجتمع الثورة، نكسة لها وتقهقرا الى الوراء. ف شخصية سامي ابوشنن في (عيلة الدوغري) علامة من علامات الزيف في مجتمعه، فهو البوق المردد للشعارات، وهدفه الوصول الى الشهرة والقمة والظهور بأي شكل دون تخطيط. انه المتسلون مع التيار دون وعي مسبق، فهو (مطاطي الذمه) ان جاز القول، والمندفع الذي يتحين الفرصة لتحقيق أغراضه، على الرغم مما لديه من ثورية ضد تقاليد البيئة وشكلياتها. و(حسن) العاطل، و(سيد) المنعزل يمثلان الركود والثبات والموت مما يتنافى مع طموح (مصطفى) وتطلعه الى طبقة بعد أخرى، مما يؤكد أنه لا توجد طبقة تستطيع المحافظة على ثباتها الى الأبد بحكم التيارات التحتية التي تحتاج المجتمع والطبائع المختلفة التي تميز أفراد الطبقة الواحدة، ولا يمكن ان تخضع لقالب واحد ثابت فكما ان كل ذرة مياه في المحيط لا تظل في مكانها وعلى حالتها، فكذلك الحال مع كل فرد من افراد المجتمع وبالتالي مع كل الطبقات الاجتماعية. وقد استفاد نعمان عاشور من هذه (الديناميكية) الاجتماعية وانضمها للعضوية الدرامية في مسرحياته وبالذات في هذه المسرحية. ولا يمكن ان نصف نهاية مسرحية (عيلة الدوغري) بالدمعية والتشاؤم او بالطائفية الحزبية، لان مسرحيات نعمان عاشور ذات نهايات مفتوحة ومستقبلية النظرة، وهذا ما يميزها عن المحلة المباشرة الضيقة لأنها تتطلع الى مستقبل الانسان ومصيره. لذلك امتدت ابعاد مثل هذه الشخصيات الانزامية النفعية وخلقت ظروفًا اجتماعية جديدة في واقع الحياة الاسرية المصرية فظهرت تلك الطائفية النفعية والطبقة الطفيلية التي دبّت في اوصال حياة جديدة ظهرت في اوصال جديدة مع عصر الانفتاح والانفراج الاقتصادي الذي عرفته مصر منذ منتصف السبعينات في هذا القرن، ومع حرب اكتوبر التي خلقت روح القتال والنضال والفداية في وقت تسعى به مثل هذه الطبقة الطفيلية الى الاعلان عن نفسها من جديد.

رابعا : الفداية والنفعية في (برج المدابغ)

هناك حقيقة تتأكد بوضوح في مسرحيات نعمان عاشور، الا وهي متابعتها الجيدة لدراسة الظواهر الاجتماعية ورصده للمتغيرات الاجتماعية ومتابعتها الفطنة لتلك القضايا الاجتماعية الملحة. فنعمان عاشور لا يكتفي فقط بدراسة القضية الاجتماعية في مسرحه فحسب، ولا يكتفي بتابعة دراستها انما يقدم كل الظروف المحيطة بمشكلة ما ... فهو

يدرس المشكلة والوضع السياسي المتخفي وراء تلك الظواهر الاجتماعية، كما يقدم المشكلة.. بتغيراتها الواضحة، فقد تكون المشكلة واحدة انما مسبباتها وظروفها متغيرة مع تتبع احوال شخصياتها وابعادها في ظروف مختلفة مستجدة عليه مثلما فعلني مسرحية (قطاع عام) مع شخصية (عطوة افندي) كاتب الحسابات المتعبد من قبل القطاع الخاص والذي اخذ وضعه بعد صدور القوانين الاشتراكية وانشاء القطاع العام في الدولة. وكما فعله ايضا مع شخصياته السابقة في مسرحية (سر الكون) ومتابعة القضايا الاجتماعية من اهم مميزات مسرح نعمان عاشور: فقضية الهجرة الى خارج البلاد سبق وان طرحها في مسرحية (بلاد بره) في اواخر الستينات ثم عادت هذه الظاهرة، تظهر واضحة جلية في النصف الاخير من سبعينات هذا القرن، فعاود معالجتها في مسرحية (برج المدايع) إلا أن الاسباب قد اختلفت والظروف قد تغيرت (بلاد بره) تعلن عن هجرة جماعية محدودة ولاسباب سياسية التحمت مع ظاهرة التحرك نحو النمو الاشتراكي، اما (برج المدايع) فانها تكشف عن تلك الطبقة الطفيلية التي ظهرت في وسط الانفتاح الاقتصادي، لتعلن عن جريرة واضحة في مجتمع السبعينات، وهي دعوة الطبقة العمالية للهروب من البلاد بعد ان كادت ان تولد في (بلاد بره) من جديد نظيفة راسخة تنظر الى بناء الوطن اولا، دون ان تحاول ان تتسلق الى بناء مصلحتها الذاتية فوق اي اعتبار وطني او قومي، وهون حسابات شخصية بحتة. و (برج المدايع) تكشف عن هذه الطبقة التي تحاول ان تخلق اوضاعا شبيهة باوضاع الرجعية والاحتكار الرأسمالي والاستغلال المادي على حساب المصالح العام والمجموع العام للحصول الوطنية، فهي طبقة تحاول ان تعطل طريق النمو، ومناهضة لتطلعات الطبقات الاخرى نحو الحياة الافضل والمستقبل المأمول.

لقد جردت مسرحية (برج المدايع) الشخصيات النفعية وكشف المؤلف عن حقيقة تلك العوامل والمسببات التي تجعلها تبريرا لا تطلقاتها نحو التسلق والاغتناء ناسية من هي ومن اين اتت؟ فقد اتخذت من الانفتاح الاقتصادي في السبعينات من هذا القرن مدخلا لكي تنمو وتكبر على حساب المجموع العام المحدود الدخل. ان هذه الطبقة الطفيلية التي تولدت مع الانفتاح الاقتصادي طبقة جديدة في اسرة المجتمع المصري لم يكن يعرفها من قبل او على الاقل لم تكن موجودة بينه على هذه الصورة ولم يتحقق الكثير من المخططات الاقتصادية المرجوة بسبب تلك الطبقة التي اثرت على حساب الاقتصاد الوطني، فهي طبقة متسلطة تنظر الى مصالحها بانانية جماعية ولايقع في حساباتها تلك

النظرة القومية الاقتصادية والاجتماعية الجادة في سبيل تصحيح الوضع الاقتصادي نتيجة لنظرته الانفرادية، فجاءت بفاعليات اقتصادية شخصية قاصرة ذات وجه سلبي. ومع هذه الظواهر والنظرات الاجتماعية المستجدة جاءت تفاعلات نعمان عاشور لتعري تلك القطاعات المتطفلة على النظرة القومية مع محاولة تخلص المجتمع منها. فكتب مسرحية (برج المدايح) لتعطي صورة اسرية للمجتمع المصري في مرحلة ما بين (١٩٧٠ — ١٩٧٥) وامتداد هذه المرحلة الطبيعي بمؤثراتها وافرازاتها المتوقعة. ان موقف نعمان عاشور من عناصره الطبقية، يختلف من واقع مسرحي الى واقع اخر، فقد يتعاطف مع عناصر طبقة ما الا انه قد يدين الطبقة الوسطى في المجتمع المصري، وهي تحاول كشف الاغوار الحقيقية لتلك الطبقة الطفيلية من الشخصيات التي تكون في النهاية اسرة من الطبقة الوسطى. والمسرحية تحمل الرمزية والبعد الضمني على انها مصر العتيقة، فنصور نزعة المؤلف نحو الماضي وحنينه لعالم مصر القديمة ذات القيم والاخلاقيات الوطنية، فالمسرحية تطرح نظرية المؤلف من خلال صورة واقعية تهتم بالجزئيات وتعتبرها المظهر الالي للكلليات. وفي انتقال (البرج) الى (الدقي) صورة لانتقال مرحلي حضاري اصاب فشة من المجتمع في تلك الفترة التي عاشت المسرحية موضوعها، اراد المؤلف بها تعرية شخصيات هذه الطائفة بمتطلباتها الحضارية، وبذلك السلوك الاجتماعي والممارسة الخاطئة، ذلك ان يتعاطف معها.

و (برج المدايح) هي مصر السبعينات، يختلف صورتها في صورة اسرة (الشيخ ماضي ابوسلامه) المتعددة الاتجاهات والمطالب. فهي تمثل نماذج من الطبقات الشعبية التي انحصرت.. على الرغم من تكوينها — بخطوط وظروف غير طبيعية: ان اسرة (الشيخ ماضي سلامه) انتقلت بثرائها المفاجيء من الطبقة المتوسطة الى الطبقة الرأسمالية وبالتالي حولت مكان اقامتها من (المديح) إلى (الدقي) وتغير اسم عائلتها من (الشيخ ابوسلامه) الى (سلامه بيه) بعد أن حول (برج المدايح) الى (الدقي)، واراد ان يلحق به جامعاً كبيراً لاعفاء البرج من الضرائب مدة خمس سنوات. اما بقية افراد الاسرة فتكون مزجاً متافراً من الشخصيات.

ان برج المدايح تمثل (مصر) قديماً وحديثاً، واسرة الشيخ ماضي ابوسلامه تمثل قطاعاً كبيراً من المجتمع المصري الحالي: اسرة يمتزج فيها النموذج الطبقي من اسر طبقية مختلفة من شعبية ووسطى وبورجوازية كبيرة، مع التركيز على الطبقات الشعبية التي انحصرت — على الرغم من تكوينها وتلوينها — بظروف متباينة عن سائر الطبقات.

فالمسرحية تمثل القطاعات الحالية في المجتمع المصري : مجتمع الانفتاح بعد عام ١٩٧٥ . وانتقال الاسرة (المجتمع) الى (الدقي) انتقال الى حياة جديدة تسودها المادية التي ربطت اغلب عناصرها ، وهو انتقال يعني النظرة الحضارية التي صاحبت المجتمع في هذه الفترة . وجاء (البوتيك) كمظهر حضاري تجاري مغلف ومزيف ايضاً . و (الشيخ سلامة) شخصية رجعية من تلك الطبقة الشيطانية التي تعد بمثابة حزب سياسي غير مععلن لارتباطها بالرأسمالية التي انتجت الطبقة الطفيلية الحالية . و (سلامة بيه) بؤرة تجمع حولها اشتات من تلك الطبقة الطفيلية اوها (عصام) نجله الأكبر الذي يسمى الى جعل (عمارة البرج) مجمعاً للبضائع الاجنبية المستوردة بطريق غير مشروع ومهربة من دفع الضريبة الجمركية بشتى طرق الحيل والخداع . (هشام) ابنه الاصغر ، راند في الجيش اصابته قذيفة في حرب اكتوبر ١٩٧٣ ، ولم يعد بعد قادراً على السير الا بكرسي المقعدين ، يتحرك هذا الرائد مع زوجته (نادية) في متجه مغاير يختلف عن تطلعات بقية افراد الاسرة المشحون بالمؤامرات والتطلع الى الاعلى ، لتحقيق المصالح الذاتية فوق مصالح الجموع بخط اناني .. وتقف (فيفي) - ابنة الشيخ سلامة - مع زوجها (حنفي) استعداداً للدخول في هذا الجو المشحون بالتطاحن والتصادم . ويعيش (مبارك) - ربيب العائلة وخادمها - في خط اجتماعي مصبوغ بأفكار ثقافية وفكرية لا تتعدى منظورها ولا تتحرك الى مسارات الفعل . ويقف (غرور) - العامل النقاش صورة ورمزاً لتطلعات الطبقة الكادحة ذات النزعة القوية تنظر انما ذات الطموح التطلعي التي تريد أن تشرى بسرعه وباي ثمن . وتقف (مدام دولت) ظلاً مكملاً لتطلعات البنيه سلامة الشيخ ، حيث ترتبط معه بعلاقة مشبوهة مرتبطة بمصالح مشتركة قائمة على خط وصولي وحس انتهازي ، يساعدها على ذلك شخصية اخرى هي اضعف من ان تقود نفسها ، تلك هي الوصيفة (بهيرة) التي تنتظر مردوداً من سيدتها ، في مقابل خدمات صغيرة لها اهميتها متمثلة في مراقبة المستأجرين وملاحقة المصطافين . وفي محاولتنا للبحث عن ابعاد المواقف والشخصيات في المسرحية نجد أن الخادم (مبارك) المثقف الذي يهذي من غزونه الثقافي لا يتحرك خطوة واحدة الى الامام .

- * حيث ان ثقافته لم تعدل من شخصيته ولم تؤد الى ثغوي مفاهيمه ومواقفه الاجتماعية وممارساته في الحياة ، وكأن المؤلف اراد من خلاله الاشارة الى ان الوضع المستنير متجمد ، حيث صورت شخصية (مبارك) قطاع المثقفين الباحثين عن انفسهم

وعن وضعهم بعيداً عن الصراع ، فهم يتكلمون جيداً الا انهم لا يعملون بنفس القدر الذي يتكلمون به بل انهم لا يعملون شيئاً ، فهم يكتفون بالتعليق على الذي يحدث امامهم من حركة اجتماعية تسعى الى التغيير ، و يلومون الآخرين أنهم لم يأخذوا الموقف الصحيح ، وهم أنفسهم لا يأخذون الموقف نفسه . ولعل في وقوف (نادية) الزوجة الطيبة مع زوجها ومساندته في مواقفه البطولية الفدائية وعاربه لقطاع الانتهازية ، ووقوفها خلف عرته ودفعها له عند سيره ، ما فيه من دلالة على ما تمثله من معنى ، فهي مصر الحنونة الطيبة التي تخشى على ابنائها الايصال وتدافع عنهم في اكثر المواقف . ولعل نعمان عاشور اراد ان يقول في عجز الرائد المقاتل (هشام) المنتصر في معركة اكتوير واصابته الكبيرة التي ادت الى فقدان ساقه ، بأننا أمة تعودت على الهزائم فلما جاء النصر كان حدثاً كبيراً وغريباً عليها ، لذلك لم تعرف هذه الأمة كيف تستثمره .

فسرحية (برج المدابغ) تعبر عن تجرد الروح الثورية السياسية لدى الطبقات على الرغم من انها طبقات تعيش وسط مجتمع عنده الايمان ولا ينقصه سوى النظرة العلمية الجادة التي تحول العقل نحو (التكنولوجيا) الحديثة . واذا علمنا بأن نعمان عاشور قد شغف حباً بدراسة حياة الناس والشخصيات البيئية — كما بينا سابقاً — فان مثل هذا الارتباط بالبيئة قد دفعه للذوبان في الحياة اليومية فيعيش في كل كيانه داخل (العطفات والأرقعة والحارات) ليحقق الانغراق الفضي في قراءة البيئة وانوارها . ومن هذه الأماكن التي اندمج فيها منطقة (المدبح) التي درسها عن قرب وليس معالمها الاصلية عن كثر . (فالمدابغ) ترمز لأصل تكوين هذه الطبقة الطفيلية التي جاءت من (المدبح) . وقد جاء (البرج) اسماً للعمارة القائمة في حي الدقي للدلالة على المطالبة بمصر جديدة تتطلب شخصيات جديدة لحلقها وتواجدها . فالسرحية تحمل نظرة مستقبلية بها تفاؤل ، الا انه ليس التفاؤل المتكامل . وقد رمز بالمجتمع السكاني القائم في (الدقي) والمسمى (ببرج المدابغ) على التطلع المكاني . ووجود (البرج) في المسرحية قديماً في منطقة (المدبح) يرمز لمصر القديمة فأوجده المؤلف في منطقة (الدقي) كمنطلق ومطلب لمصر الجديدة .

ان حدود المسرحية الزمنية يظهر فيها تعبر عنه ، فهي تعبر عن الفترة التي بدأت اواخر سنة ١٩٧٠ ، وهي تمثل كذلك امتداد الوضع السياسي لتلك الفترة وتصعيده الى ذروة الصدام العسكري سنة ١٩٧٣ ، ثم تمتد حتى تنبت الطبقات المتصارعة بعد الانفتاح الاقتصادي ، لذلك سجلت مسرحية (برج المدابغ) صوراً من المجتمع المصري في مرحلة

(١٩٧٠ - ١٩٧٥) ، وعالجته من خلالها قضية التطور الاجتماعي في حياة مصر الجديدة (مصر اكتوبر) وأثر اكتوبر وابعاده في مساندة هذا التطور وفي دعم كيان انسان العصور .. الانسان المصري الجديد ذي الايمان والقوة والصبر والوطنية الدافقة ، وتحمل المسرحية رؤية تنتظر من يجسدها على الواقع الاجتماعي وبحققها في جسد المجتمع وطبقاته المتعددة .

وقد صور فيها المؤلف تلك الطبقة النامية الجديدة التي ظهرت حديثاً في تلك الفترة (الطبقة الطفيلية) وقد ادان المؤلف أفرادها من خلال هذه المسرحية ، لأنها طبقة قائمة على غير اساس ، فهي كالمعلقة في احواء دون جذور عميقة في ارض المجتمع ، بل ظهرت كنبت شيطاني في شجرة اسرة المجتمع ، فهي طبقة بلا قيم لا تملك ماضياً وليس لها حاضر اجتماعي راسخ ، ولهذا أوقف المؤلف العامل والمثقف ضدها ، وهي بهذا الوضع وبهذه الصورة تعرض طريق التطور الاجتماعي ، بل تحاول القضاء على ذلك التطور والوقوف في وجه النمو الحقيقي نحو تحقيق الاشتراكية وهي (الواقعية الاشتراكية) . وهذا الاعتراض ادى الى دفع بقية الطبقات الأخرى - وخاصة العمالية - الى الهجرة أو الجمود . وهذه الطبقة الطفيلية معطلة غير قادرة على النمو أو التطور ، لا من وجهة نظر طبقية فقط ، بل من وجهة حضارية ايضاً فهي حضارياً طبقة قد صعدت على اكتاف بقية الطبقات الأخرى ، وهي ليست نتاجاً جيداً للتطور الاجتماعي الطبيعي ، وبالتالي فشخصياتها ليست مؤهلة لأن تبني مستقبلاً أي مستقبل ، ومن ثم يجب التخلص منها ، وفوق ذلك فهي وليدة الأوضاع الرجعية المعادية للاشتراكية ، حاولت التآمر على المكتسب الثوري والحربي في معركة اكتوبر ، كما تحاول تغيير مفهوم النظرة الاجتماعية لمتطلبات المرحلة القادمة ، ولذلك كان انهارها حتمياً . ومع انه من الممكن ان يمتد التطور بمثل هذه الطبقة ، الا انه سيكون تطوراً بمثابة الردة لأنها طبقة تعيش على محاولة استعادة الأوضاع الماضية التي كان يشغلها الاقطاع والاحتكار الرأسمالي . وبحكم تكوينها فانها اقطاعية لكونها طبقة شاذة (مستقطعة) من جسم المجتمع المصري وحركته ونشاطه لبناء نفسه . وشخصيات (برج المدايح) اناس يعيشون بالساعة وليس بالحكمة . والمسرحية لا تنتهي بشخصياتها الى خط محدود ، بل انها تقتلها تدريجياً مطالبة بشخصيات ايجابية لا تنغمس في سلبياتها . فالمؤلف رافض لها لأنها سلبية ذات افكار محدودة بماديتها وتطلعاتها . كما يحمل عليها رغبته في التطور والتجديد ساعية الى زيارة (الكويت والبحرين والسعودية) للعمل في مثل هذه البلاد ، وهو

يخشى عليها من الغرق . وهي تسأل « بس نعيش ازاي وعلى اي اساس » وهذا التساؤل هو اكبر اتهام من المؤلف لشخصياته المتنوعة والمتعددة النزعة ، كما يديم تلك الرغبة عندها في اختيار المهجرة اسلوباً للتطور والنمو والقفز الى مراتب الواجهة والنضارة الاجتماعية . انها شخصيات تعيش لوقتها (لحظة) — ان جاز التعبير — ولا تعيش بالحكمة . و يؤدي هذا الجو المشحون بالتطاحن الى سقوط مثل هذه الشخصيات النفعية الهشة . فتساقط كل الطموحات الورقية وتنتهى مبائنها في نهاية المسرحية وتسقط في وحل الأرض ، وتهدم اعلمدة (أبراجها) التي قامت وتأسست من (المدابع) في (المديح) . وانهار الطبقة الطفيلية في نهاية المسرحية دلالة على ضعف تماسك البناء الطبقي لهذه الفئة الشاذة التي نهبت بصورة غير طبيعية ، وهو حلم يطرحه المؤلف حتى يتخلص المجتمع من هذه الشخصيات الطفيلية الشيطانية التي « تسمر » بمصالح المجموع . والجديد في المسرحية انها اوجدت الحدث المؤلم في مكان جميل هو « البوتيك » في عمارة « ج المدابع » وكان رائحة « المديح » تفوح من جديد ولن تغيب بسهولة ، فهي رائحة مصر بقيمتها ومبادئها الأصيلة التي حتماً ستعود للأفئدة مرة ثانية زكية واضحة قوية .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



القضية الاجتماعية في مسرح

عبد العزيز السريخ

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



للأستاذ وليد أبو بكر

يمكن القول ، دون تحفظ ، أن مجتمع عبدالعزيز السريع في اعماله المسرحية هو
الاسرة ، باعتبارها نواة المجتمع الاساسية ، وباعتبار ان اي تغير فيها يعني تغيراً في المجتمع
ذاته ، أو انعكاساً لهذا التغير .

والاسرة عند السربيع نووية دائماً . هي الأب والأم والاولاد . وأي تغير في سدا الشكل الاسري يعني تغيراً اساسياً في الصورة . وبالتالي نوعاً من الصراع . فالاسرة النووية ، حين تتحول الى اسرة مركبة . يبدأ الصراع داخلها ، مهما كانت اسباب هذا التغير . واذا بدأ العمل المسرحي بأسرة مركبة ، فإن الصراع يدور من اجل تجزئتها الى الاسر النووية .

وهناك ملاحظة اخرى حول الاسرة في اعمال السربيع ، وهي انها اسرة صغيرة ، فاقصى عدد للابناء في الاسرة لم يزد عن خمسة ، وكان ذلك في مسرحية السربيع الأولى (الاسرة الضائعة — ١٩٦٣) وكان دور اثنين من الاولاد غير مؤثر في احداث المسرحية .

وعلى هذا الاساس ، فإن تركيب الاسرة داخل مسرح السربيع ، يشير الى الادوار التي يقوم بها كل فرد ، والعلاقات القائمة بين هذه الادوار الاجتماعية ، والصراعات التي تنشأ بسببها ، والمؤثرات التي تشكل عوامل التغير ، وبالتالي عوامل الصراع الاجتماعي .

ولعل من الضروري الاشارة الى ملاحظتين ، قبل الدخول في تفاصيل الادوار الاجتماعية :-

الملاحظة الاولى :- هي ان خروج الحدث المسرحي خارج نطاق الاسرة ، غالباً ما يتسبب في ارباك العمل الفني . ففي مسرحية (الجوع — ١٩٦٤) مثلاً ، كان الفصل الأول يدور داخل المقهى ، وهو الفصل الوحيد في مسرحيات السربيع الذي يدور خارج نطاق منزل ما . وقد كانت شخصيات هذا الفصل كثيرة ، ومشوشة ، ولا تساند الشكل الفني ، ولا تقدم للقضية الاجتماعية اي اثر ، لانها تمهد للواقع باشارات عامة . كان من الممكن ان تتضح داخل الاسرة مع اختصار الشخصيات والاحداث الزائدة ، دون ان يؤثر ذلك على ما ارادت المسرحية ان تقوله .

الملاحظة الثانية :- هي ان الاسرة الاساسية في كل الاعمال اسرة واحدة .. لكن علاقات قد تنشأ بين اسرة واخرى دون ان تتخذ الشكل التكاملي ، لأن الشخصيات الوحيدة التي تظهر من الاسرة الثانية ، هي الشخصيات التي لها علاقة ما بشخصيات الاسرة الاولى . ففي مسرحية (عنده شهادة — ١٩٦٥)

مثلاً ، تظهر شخصية (فاطمة) باعتبارها الزوجة المعلقة لشخصية المسرحية الرئيسية (يوسف) .. كما تظهر شخصية اخيها (عبد الرحمن) كعامل مساعد على حل الصراع الذي تديره المسرحية . ويمكن ان نقال ملاحظات مشابهة عن شخصية (توفيق) في (الاسرة الضائعة — ١٩٦٣) — وهو شقيق الزوجة الجديدة ، وعن شخصية (الخيال) في مسرحية (فلوس ونفوس — ١٩٧٠) وشخصية (لطيفة) ابنته ، وكذلك شخصية والد الزوجة في (الدرجة الرابعة — ١٩٧٢) وشخصية العم في (ضاع الديك — ١٩٧٢) .

اما بقية الشخصيات التي تظهر ، من الخدم ، الى الضيوف ، الى الاصدقاء ، فهي غالباً ما تكون شخصيات توضح مواقف الشخصيات الرئيسية . وكثيراً ما تكون شخصيات زائدة على العمل المسرحي نفسه .

ضمن هذا الاطار ، يمكن القول اذن ان التركيب الاجتماعي لاعمال السريح المسرحية ، هو نفسه التركيب الاسري ، وان اي تغير في هذا التركيب ، نتيجة عوامل محددة ، يعمل على اهتزازه ، ومن هنا تنشأ الازمة المسرحية ، و يتنامى الصراع ، حتى لحظة النهاية .

وتركييب الاسرة ، تركيب « البوي » باستمرار ، قرب الاسرة هوقائدها ، المتحكم في مصيرها ، الامر النهائي ، الذي يجب على الجميع ان يسموا كلمته ، والا يرقبوا صوتهم فوق صوته ، حتى لو اختلفوا معه .

وعلى النقيض من الاب ، تقف الام ، ضعيفة مستسلمة ، لا تملك حلاً لأية مشكلة ، الا الرجاء والدموع ، وربما استثارة العاطفة ، حتى ولو كانت هذه المشكلة تتعلق بها شخصياً ، كما في مسرحيتي (الاسرة الضائعة ، وفلوس ونفوس) — والثانية اعادة كتابة للأولى — عندما يقرر الاب ان يتزوج .

وهكذا تبدو شخصية الاب ، وشخصية الأم ، واضحتين في كل اعمال السريح ، التي تكتمل فيها صورة الاسرة ، لكن سمات الشخصيتين تتطور بين مسرحية واخرى ، تبعاً لتطور الواقع الاجتماعي .. وهذا التطور مرتبط بنظرة الاب الى بعض الأمور التي تستجد في المجتمع ، وخاصة العلاقات الاجتماعية ، والعلم . ونظرة الاب الى هذه العلاقات تتأثر بالعوامل الجديدة التي تطرأ على واقعه المادي في الغالب ، وعلى رأس هذه العوامل تقف الثروة .

ومعها كانت العوامل ، والتغيرات ، فإن الاب المسن يظل قائد الاسرة ، ويحاول التمسك بمركزه ، معها حدث حوله من تمرد .. بينما يختلف الامر بالنسبة لرب الاسرة الشاب ، الذي قد يقف متفرباً على ما يجري ، لأن سلطة الاب الاصليه لم تسمح له بثنمية قدرته على القيادة .. ولا تنمو هذه القدرة الا من خلال التجربة ، فوليد في مسرحية (الدرجة الرابعة) يظل ساكناً على تصرفات زوجته (ثريا) التي لا تقنعه ، حتى اللحظة الاخيرة التي يقرر فيها ان يكون حاسماً ، نتيجة مجموعة من العوامل التي دفعته الى اتخاذ موقف جديد ، وعلى رأسها أيضاً ، العامل المادي .

اما بقية افراد الاسرة ، فإن مواقفهم من الصراع تتفاوت حسب نوع كل فرد ، وسنه ، ومستواه العلمي ، والعوامل التي تعمل على التغير . وتتفاوت هذه العوامل بين شخصية واخرى ، ومسرحية اخرى ، تبعاً لزمن الاحداث . بينما تتفاوت ردود الفعل لدى الشخصيات بين الايجابية والسلبية ، وهي في غالبيتها تقع في الضياع ، وان كان القرد يطبع بعضها ، لكن الحل النهائي يكون غالباً حلاً توفيقياً وسطاً ... وهو الحل الذي يجتريء من الماضي بعض تقاليده وسلوكياته ، ليبين السلوكيات الجديدة ، بينما يأخذ من الحاضر ، للمستقبل ، بعض مظاهر التقدم .

❖ الحركة في المسرحيات :

ان مسرحيات عبد العزيز السريع هي مسرحيات الشكون ، حينما تدخل فيه الحركة ، على المستوى الاجتماعي ، لأسباب اقتصادية . انها — بتعبير ادق — تصور المجتمع الراكد ، عندما تفاجئه اللحظة الحضارية ، دون سابق استعداد ، فهي تحاول ان تصور (الخضة) التي تعرض لها هذا المجتمع الهاديء ، عندما جاءته الطفرة المادية ، بما حملته من مظاهر العصر الجديدة عليه . والمسرحيات الاولى للسريع صوّرت بدقة ضياع هذا المجتمع من خلال الاسرة ، متمثلاً بضياع كل افرادها .

(الاسرة الضائعة) ، اول مسرحيات السريع ، لم تحمل هذا الاسم عبثاً . انها حكاية اسرة تعيش في هدوء . حياتها تتميز بالثبات ، لكن الدنيا من حولها تتغير ، وهي تحس بهذا التغير وتحلم به ، وتصبر . وهذا الحلم يؤثر في كل فرد فيها وعلى المستوى النفسي ، فالاب الذي يحلم بتعليم ابنه ، حتى لا يكون فقيراً مثله ، يحرم البنت من العلم ، فتبقى حبسية البيت ، تحلم بالعلم ، والزواج والعمل ، وتتمنى ان تكون رجلاً ، لأن المجتمع مجتمعت رجال .. وهي ترى في اخيها املاً بديلاً لاملها ، وتحس بالرعب عندما يفكر بترك

الدراسة . لأن المجتمع يحاول أن يطوع وسائل الانتاج الجديدة (العلم — الوظيفة) لقواعده السابقة (عمل الرجل) .

ومع هذا فمجتمع الرجال — رغم سكونه — يحس بالقهر، و يبحث عن بديل لواقعه ، وهو ينتظر أن يأتيه المال — بالتشمين — كما جاء غيره .. ولأن الانتظار يطول ، يترك الأخ (جاسم) المدرسة ليعمل ، ثم يفكر بالزواج ، لكن التقاليد تحول دون اختياره ، فينهار ، ويحل غيره مشكلته بالتحول الى التفاهة (الرقص أو مطاردة الفتيات) ... بينما لا يجد الطرف المختلق الا ان يصرخ .. والطرف المختلق هو الذي يريد ما لا يستطيع .
المجتمع الهادي اذن لم يكن هادئاً بالفعل .. في داخله كانت تمر ارهاصات تغير ، وفي خارجه يحكمه الفقر ، والتقاليد ...

فماذا يستطيع العامل الحاسم حيناً يدخل حلبة الصراع ان يفعل ؟

العامل الحاسم هنا هو المال الكثير الذي يجيء مرة واحدة . هذا العامل يز يد سطوة الاب القوي ، و يغير اتجاهاته بما يشبه الدوار . انه يبحث عن زوجة جديدة ، متناسياً السن ، والزوجة التي شقيت معه ، ورافضاً التقاليد التي سبق ان حكمها بأبنة .

ولأن مثل هذا العمل لا يجعل منطقة « فناء المربع » يده من خلال لقى نهاية عرفت مسرحيات مبعثاً ، وهي اقتحار الزوجة الجديدة التي لم تستطيع ان تخضع لحكم المال ، ولا لتقاليد لم تعش في قلبها شغفها عن بلد آخر .
<http://Arabiceta.Balabit.com>

ولم يكن الاقدام على الزواج هو سمة التغير الوحيدة في الأب ... فقد رافقته سمات اخرى تتناقض مع سماته في مجتمع السكون : صار يرفض العلم و يقبل تغير السلوك ، و يتنازل عن قيم الماضي .

وهكذا فان الرجل في المسرحية الذي استطاع ان يتغير مع تغير الواقع الاقتصادي ، بينما ظلت المرأة على سكونها وانكسارها ، في مجتمع الرجال .. لسبب بسيط ، هو ان الرجل وحده هو الذي تغيرت علاقته بالعمل فصار مردوده أكثر من جهده .. بينما بقيت المرأة على حالها .

الدخول في التقابل :-

وعندما اعاد عبدالعزيز السريع صياغة (الاسرة الضائعة) في مسرحية جديدة بعد سبع سنوات (فلوس ونفوس — ١٩٧٠) اختار لها عنواناً يناسب عامل التغير الاساسي

وهو (التثمين) لكنه لم يحتفظ به ، وإن احتفظ بآثاره في عمله الجديد الذي يتقدم فنياً على العمل السابق ، بل و يعتبر من ناحية فنية ثاني افضل اعماله بعد (ضاع الديك — ١٩٧٢) .

في (فلوس ونفوس) كان التقابل بين الفقر والغنى من الوضوح بحيث أصبح قادراً على إبراز الآثار التي ولدها تغير الواقع الاقتصادي . لقد رسمت شخصيات المسرحية بشكل أكثر تأثيراً في تحريك القضية الاجتماعية ، وفي إبرازها بشكل يبدو أكثر اقناعاً . كما حذفت الشخصيات غير المؤثرة ، مما جعل تسلسل الأحداث منطقياً الى درجة كبيرة ، واضيفت شخصية (الخال) التي أثرت العمل ، وقدمت للرجل الغني — غنى طارئاً — صورة جديدة ، كما قدمت للمتعلم صورة أخرى ، هي الصورة التي تلح على اعمال السريع التي تتعلق بالمتعلمين .

الواقع الساكن للأسرة ظل كما كان في (الأسرة الضائعة) .. لكن صورة الاب كانت أكثر وضوحاً ، فهو السلطة الاولى ، التي تقرر والتي تختار . وتطلعاته تم إبرازها من خلال شخصية (الخال) التي مر عليها التثمين فأثراها ، لقد صار هذا (الخال) يهتم بالمظاهر — من خلال أسرته أيضاً — لدرجة أنه ينكر علاقته بنسيبه (الفراش) .. وتحول الى انتهازي ، ما كاد يشتم راحة التثمين تقترب من بيت نسيبه ، حتى اسرع بعرض خدماته لشراء البيت مستغلاً علاقته بالهتة مدعياً أنه يريد تغيير حياتها .

وعندما دخل الثراء — كمعامل تغير حاسم — استطاع هذه المرة ان يهز الأسرة كلها بقوة : فالاب قرر الزواج ، والابن الكبير تعلم ، وتزوج من الخارج ، ثم انحاز الى موقف والده ، بحثاً عن الأمن والهدوء الذي يريده المتعلم ليعيش ، والام ظلت جريحة ، بعد ان حاولت اللحاق بالتغير الذي حدث ، لكن الماضي كان يشدها فتقع في التناقض المثير للسخرية . اما الولد الصغير فقد ترك المدرسة ، لانه فقد حافز التعلم بسبب المال ، وبسبب نظرة والده الجديدة الى العلم الذي صار غير ضروري في نظره ، ثم فقد وجود الأب ، وفقد المال بعد ذلك ، فأنحاز الى امه الى درجة التمرد على ابيه .

وهكذا كان التغير من نصيب الرجل مرة أخرى .. وهو الذي يستفيد من آثاره المادية ، لأن المجتمع للرجال .. ولأن العمل للرجال ، والتخلي عن العمل للرجال ، والفراغ الجديد لهم ..

فهل يظل هذا المجتمع للرجال ، حينما تدخله عوامل أخرى ؟ .

* صوت المرأة الصامت :-

زوجة الاب هي العامل الجديد في مسرحية (الجوع - ١٩٦٤) ، لا كقوة مؤثرة بذاتها ، ولكن كعامل يكشف ضعف السلطة الابوية حين تقع في التناقض الاجتماعي ..

اسرة (الجوع) غنية . الام ماتت . وزوجة الاب في سن الابنة . والابن اكبر .. والفراغ كبير ..

هذا المجتمع الاسري يخلق في نفس الاب المسن خوفاً هو بالنسبة له خوف حقيقي لكنه بالنسبة لابنه وهم ..

ولأن السلطة ما زالت للآب ، فان الواقع الاجتماعي يتحول الى مشكلة تعذب الاخوت ، لأن والدها رفض ان يزوجه قبل اخيه ، حتى لا يبقى الشاب وحيداً في المنزل مع زوجة ابيه ، بينما يرفض الشاب الزواج لأن والده لم يوافق على اختياره ، واستغل سلطته ليختار له ما يتفق مع مصالحه (ابنة اخيه حتى لا يضيع حلال اخيه) .

والقضية الاجتماعية في هذه المسرحية يمكن تلخيصها مع سلطة الاب التي تحول ابنه الى المستشفى ، ثم تخبره على القبول بما يريد كضحية من أجل اخيه التي تعتبره امهلاً الوحيد - ككل الاخوات في مسرحيات السريع - فتكسب الاخوت زواجا ناجحاً ، ويخسر الاخ حياة زوجة معلقة ، ليظهر في النهاية <http://www.egyptianarchive.com>

ولعل (الجوع) هي المسرحية الوحيدة التي تخرج منها المرأة بمكسب في كل مسرحيات السريع ، مما يشير الى ان قضية المرأة لم تشغل بشكل اساسي في اعماله لأنه اختار ان يسجل التغيرات التي تحدث في الاسرة - المجتمع ، تسجيلاً واقعياً ، دون إجماع بطموح مستقبلي مخطط . ونجاح المرأة في (الجوع) كان سببه فشل امرأة اخرى ، في التخطيط ، ولكن النجاح سجل خطوة ايجابية في فكر السريع الاجتماعي رغم ان البناء الفني في مسرحيته لم يكن قادراً على توضيح فكرها ، خاصة بسبب الشخصيات المسرحية الزائدة (في المقهى) ، التي قدمت لعرض فكرة الضياع التي تلح عليها المسرحية ، وهو ضياع الذين فقدوا الهدف والحافز - عندما فقدوا العمل ، بسبب عدم حاجتهم اليه - فالتجأوا الى المقهى .. كما أنه ضياع الذين تركوا المدرسة ، بسبب ضعف الرعاية ، الذي قادهم الى الاهمال ، فلجأوا الى المقهى ايضاً .

ان شخصيات هذه المسرحية الرئيسية (الاب ، الزوجة ، الاخ ، الاخوت ، زوجة

الايخ) تحمل ملامح درامية جيدة ، عندما يتم ربطها بدوافع السلوك (الشك ، الطمع في المال ، السلطة الابوية) وعندما يفسر بعض السلوك تفسيراً قروياً يبدأ (العودة الى الطقولة في الحلم) ، وعندما تصل في نهايتها الى حد من الرقص لم تصل اليه اية مسرحية اخرى : « نعم طلقته . الحين احسن ما انظر لما تجيب مني عيال و ينشردون واصبح مجرم مرتين بدل مرة واحدة . واذا كان عملي جرمه .. فهي جرمتكم .. جرمتكم انتو (رسم ورقة الطلاق) هذي ورقته .. ما صبرت .. الحين كتبته .. بعدها تازة .. اخذوها لكم كلدكم .. ما هي لها بس .. لك انت يا بيه .. ولك انتي يا فاطمة .. ولكم كلدكم هالورقة » .

ان هذا الطلاق هو طلاق للواقع ، بحثاً عن واقع افضل .. وقد كان هذا الطلاق بحاجة الى اهتمام اكبر من المؤلف ، حتى يوضع ضمن اطار فني يستطيع أن يوضحه ، ولعل في اعادة كتابة هذه المسرحية — بعد التطور الكبير في اسلوب المؤلف وقدراته — ما يعيد لمضمونها القيمة التي يستحقها ، كما فعل المؤلف من قبل في مسرحيته (الاسرة الضائعة = فلوس ونفوس ، لمن القرار الاخير = الدرجة الرابعة) ، وذلك بأن يخلصها من الشخصيات الزائدة وان يربط احداثها بحيث تتنامى بشكل منطقي ، وان يبرز صمت الشاب الذي تزوج الاخت ثم اقدمه على الزواج ، وان يفسر مرض الاخ .. وغير ذلك من الاحداث التي ظلت غامضة في المسرحية . فهذا ما فعله عندما اعاد صياغة مسرحيته (الدرجة الرابعة) .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

* درجة اخرى في العلاقات :-

ثاني (الجوع) كانت الاسرة مركبة لفترة قبل ان يطلق الابن زوجته فلم يكن التركيب دافعاً للمصراع .. لكنه في (الدرجة الرابعة) دافع التحول الذي تبدأ به المسرحية وهي اول مسرحية للسريع تفتح فيها الستارة عن تحول اساسي هو لجوء الزوجة غاضبة الى بيت اهلها ، لأنها تريد الاستقلال ، بينما كانت معظم المسرحيات السابقة تمهد للاحداث بمشاهد غير اساسية .. مما يشير الى تطور في فن كتابة المسرحية لدى المؤلف، سيكون اكثر وضوحاً في عمله القادم .

و (الدرجة الرابعة) قضية استقلال الشباب في حياتهم وخروجهم من نطاق السيطرة الابوية ليواجهوا حياتهم بانفسهم دون استعداد سابق ، فهي دخول في تجربة ممارسة الحياة المستقلة .

ولعل (الدرجة الرابعة) هي أول المسرحيات القادرة على أن تبوح برمز اجتماعية يسهل تعميمها بسهولة ، لأنها تقدم نموذجاً للشباب القادر على تحمل مسؤولياته مادياً ، والذي عليه أن يتحملها حياتياً ، وهو نموذج للأُم التي حصلت على استقلالها حديثاً ، وعليها ان تمارس حياة اقتصادية واجتماعية مستقلة .

تمرد الزوجة — كبدائية لحدث مسرحي — مبرر ، فالظروف الجديدة تقول انه : « ماكو واحد يتزوج و يقعد مع اهله » وتردد الزوج مبرر ايضاً ، فأسرته الصغيرة تعيش في رعاية اسرة اكبر ولذلك فان مسؤوليات البيت من مهمات كباره ، وهي مسؤوليات لم تعود الزوجة على القيام بها لذلك يحكم الشك موقف الزوج ولا يستطيع اقتناعه الا والد الزوجة ، وهو كبير ، يثل منطق السلطة الابوية ، رغم أن تدخله اتخذ سبيل الاقتناع .. حتى حققت الزوجة — وبالتالي الاسرة — استقلالاً كاملاً .. فهل نجحت في ممارسة هذا الاستقلال ؟

ان الرمز الاجتماعي في (الدرجة الرابعة) يمكن ان ترتفع الى مستوى التعميم ، بدخول العامل الاقتصادي كأساس محرك لحياة الاسرة الاجتماعية . ان الاسرة تملك ما يكفيها — راتب الزوج — اذا لم تستأجره ، لكن لجوء الزوجة — اول مطالبة بالاستقلال — الى الاساليب الظاهرية بالاعراف ، دون ضبط للميزانية ، بحيث يتناسب الدخل مع المصروفات ، ~~هذه الميزانية~~ ~~أوقع الزوج~~ وبالتالي الاسرة — في الديون ، مما يشير الى فشل المرأة في القيادة ، وهذا يتطلب تبديلها ، بحيث يصبح صاحب القرار هو الذي يستطيع ان يتخذه بحزم (ويمكن ان يتضح هذا الامر اذا تذكرنا ان الدرجة الرابعة هي اعادة صياغة لمسرحية لمن القرار الأخير) .

وتبديل القيادة هذا يضع القرار في يد الرجل من جديد . وفي هذا الاتجاه يظهر موقف السريع الاجتماعي من قضية (الرجل — المرأة) بوضوح ، وهو موقف كان تحصيل حاصل في المسرحيات السابقة ، لأن القيادة في المجتمع القديم — المجتمع الساكن — ظلت بيد الرجل وليس للمرأة فيها صوت .

والمجتمع الجديد الذي يختلف نتيجة العوامل التي دخلته بسرعة ، كان من الممكن ان يعدل اسلوب القيادة داخل الاسرة — وقد فعل في الواقع — لكن فكر السريع الاجتماعي اعاد الى الرجل مكانته في الدرجة الرابعة ، واعاد الى المرأة صمتها وقبولها بالواقع من خلال مبررات الحقت بالمرأة وكان من السهل اخاقها بالرجل ايضاً .

ان الاسراف التفاضري ، الاستعراضى ، من الظواهر الجديدة التي دخلت المجتمع ، من خلال تعرفه على عادات من خارجه ، بالاختلاط والسفر والاختلاط به . سافروا وحلوا هذه العادات ، فكانت مؤثرة تفري بالتقليد ، حتى لأولئك الذين لا يملكه القدرة على المجارة .

كان هذا هو وضع (ثريا - الزوجة) في الدرجة الرابعة ، وكان ذلك مرة اخرى - هو الذي يؤجل موقف (وليد - الزوج) الحاسم ، على أمل ان تصحوز وجته دون صدام .

لكن العامل المادي السليبي (الديون هنا) اضافة الى عوامل اجتماعية اخرى ، اهمها عدم تقبل الزوج للعادات الحديثة - كالحفلات ، والملابس القصيرة - لأن مجتمعه القديم يشده اليه .. كان وراء هذا الانقلاب في القيادة داخل الاسرة الصغيرة ، وهو انقلاب يهدف الى اعادة التوازن بيد ترضى فقط بما يتناسب معها - مادياً واجتماعياً - من الجديد ، وترفض ما يرفضه مجتمعها من قيم وعادات ، تعتبرها دخيلة .

القيادة عادت الى الرجل اذن ، والرجل هو نفسه السلطة القديمة ، والاسلوب القديم ، فما الذي تغير ؟

في المسرحية ثلاثة انماط من الناس ، كل نمط يمثل وجهة نظر في القضية الاجتماعية المطروحة ، وهي قضية الاختيار بين القديم والجديد ، لا ككل وانما كعناصر تولد من هذا الزواج الحتمي .

النمط الأول ، وتمثله الزوجة وبعض صديقاتها وازواجهن ، وهو مغرر بالدخول في مظاهر الحضارة الحديثة المتمثلة بالحفلات هنا ، حتى ولو كان ذلك من باب التقليد أو التفاضر ، وحتى لو كان يتجاوز حدود الامكانيات المادية . انه نمط يتسم بالتفاهة ، و يعتبرها سمة التطور الجديد .

النمط الثاني هو النمط النقيض ، ويمثل بالزوج ، واخته ، وشقيق الزوجة - كموقف فكري ، لا كممارسة حياتية ، لأنه لم يشكل اسرة - وبعض الاصدقاء . وهو ليس نقيضاً تماماً ، انه نمط معلق الى حد ما ، يعجبه في الجديد شيء ويشده الى القديم شيء ، وهو النمط الذي يسود في النهاية ، فيمثل موقف المؤلف .

اما النمط الثالث فهو الذي لم يتخذ موقفاً . وهو في المسرحية يمثل ببعض الاصدقاء

الذين يسلكون سلوكاً يتفق مع الزمان والمكان اللذين يتواجدون فيها ، وهو نمط هامشي غير مؤثر .

وحينما يتخذ قرار المؤلف بالوقوف الى جانب النمط الثاني ، النمط الذي يمكن ان يسمى (متعقلاً) ، فانه يمثل — دون لبس — موقف المؤلف الذي عبر عنه في معظم اعماله ، وهو الموقف المتعلق في اختيار العناصر الجديدة التي يمكنها التزاوج مع العناصر الثابتة في المجتمع القديم ، حتى لا يهتز هذا المجتمع بقوة ..

فهل كان تقديم القيادة للرجل ، احد العناصر الهامة في هذا الموقف ؟

يمكن القول ان المسرحية تحتل تبادل الادوار بين شخصياتها الرئيسية اذا اعتبرت هذه الشخصيات نماذج اجتماعية ، بغض النظر عن نوعها . وعلى هذا الاساس تقدم المسرحية القيادة لمن لم يهتز بالطفرة الجديدة ، لأنه سيكون قادراً على ممارسة الاستقلال ممارسة متوازنة ، سواء اكان رجلاً ام امرأة .. لكن هذا يظل تفسيراً بعيداً ، اذا اعتبرنا الفكر الاجتماعي في (الدرجة الرابعة) امتداداً لفكر السريع الاجتماعي في مسرحياته التي سبقها ، والتي اتاحت للرجل فرصة التغير حلياً أو انياباً ، أكثر مما اتاحتها للمرأة ، وبذلك صارت لديه فرصة للتغير المتزن ، بسبب الممارسة — والمسرحية قدمت عام ١٩٧٢ — أكثر مما توفرته هذه الفرصة للمرأة ، التي وقعت في التناقض في مواقف ، وتحولت الى ضحية في مواقف أخرى ، وسوف تتحول الى ضحية أكبر في مواقف قادمة ، خاصة في آخر أعمالنا المسرحية ، وافضلها : (اجتماع المائكة) ...

وهذا النوع من التغير اعتمدته السريع في معظم اعماله ، حينما جعل الرجل صاحب الموقف الاخير من خلال نظرة واقعية في التعبير ، تصور الواقع كما هو ، في الغالب ، دون محاولة تجاوزه الى نظرة مستقبلية بعيدة المدى ، حتى يكون عمله الفني ، وفكره ، عاملاً مساعداً على الاسراع في الوصول الى هذا المستقبل .

فالحل الاجتماعي عند السريع حل يبحث عن التوافق مع المجتمع الحاضر في لحظة الحاضرة ، وهو لم يتجاوز هذا الطرح الا في عمل وحيد ، هو ثالث اعماله المسرحية .

* اللجوء الى الحل النفسي — العلم :-

في مسرحية (عنده شهادة) لم يعد المال هو العامل الطارئ ، ولكنه ظل العامل المؤثر ، المحرك لسلوك (يوسف) الابن الذي يحمل في ذاته عاملاً جديداً هو الشهادة التي جاء بها من الخارج .

والشهادة في المسرحية ليست مقصودة بذاتها ، ولكن مصدرها هو الحضور ، لأن الشاب حل مع شهادته متأثراً بالحياة التي عاشها في المجتمع الغربي ، فلم يتصلح — بعد عودته — ان يتوافق مع مجتمعه الاصلي ، اجتماعياً ، ووظيفياً ...

المجتمع — الاسرة ساكن هذه المرة ايضاً ، فهي اسرة تعودت على الحلة مع المال ، وليست تملك في ذاتها صداماً مع المجتمع الذي تراضت معه وان كانت تملك سمات من المجتمع القديم يحرص المؤلف دائماً على أن تبقى : فهي اسرة ابوية ايضاً ، والشاب الذي يعيش ضمن الاسرة متوافق معها ومع المجتمع الكبير ، وهو — وظيفياً — يعمل مع والده ، والام امتداد لأية ام في المسرحيات الأخرى ، وان كان المرضة أضيف الى شخصيتها لتزداد ضعفاً ... واحدى البنات مستقلة بالزواج ، بينما الأخرى صغيرة ، يوحي سلوكها بأنها تحمل ملامح جيل نسائي مختلف .

الصراع في المسرحية يتركز على شخصية يوسف ، على شهادته ، على تأثير الحضارة الأخرى التي عايشها سنوات ، هذه الحضارة التي تمثل بالنسبة له قفزة لم يستطع أن يستعيد بعدها توازنه ، فرفض مجتمعه كلياً ، رفض العمل لأنه يرى المركز الأول قد احتلت من قبل من هم دونة علماً .. ورفض خطيبته التي تنتظر ، لأنه لم يعد يثق بكل ما ينتجه مجتمعه . هو بذلك واجه هذا المجتمع بموقف سلبي عويص .. فلم يفكر بالعمل على تغييره ، من تحلل العلم الذي حصل عليه ، ولم يستطع التعرف على مظاهر التغيير التي حدثت فيه ، فظل حاكمه على المجتمع دون اساس ، لأنه يتعالى عليه ، بينما كان هذا المجتمع نفسه هو الذي يحاول أن يعيده الى الواقع ، الى التوازن ، تدفعه الى ذلك الروابط الاجتماعية التي ما زالت قوية فيه .. رغم تحولها الى القسوة في بعض الاحيان .

هذه العوامل ، تمت فاعليتها ، وصارت تحرك بوعي من خلال اتجاهين هامين على مستوى الحركة الاجتماعية . الاتجاه الأول هو الذي اعطى المرأة دوراً في حل الصراع ، كان دوراً عادياً تمليه الروابط الاسرية على الاخت المتروجة التي تملك القدرة على الفعل اكثر من غيرها ، وكان دوراً مستقبلياً يلميه الوعي على الخطيبة ، التي تحب (يوسف) وتعرف انه يحبها ، وتمسك به رغم سلبيته ، بسلبية مماثلة أول الأمر ، هي سلاح الرفض ، السلاح الوحيد الذي تملكه ، ثم بايجابية كاملة في النهاية ، هي التي تمثل ابعد نظرة مستقبلية الى دور المرأة في تكوين الاسرة — المجتمع في اعمال السريع .

(حصة — الاخنت المتزوجة) تتعاون مع اهلها ، وزوجها ، وشقيق (فاطمة — الخطيئة) في حل الصراع القائم ، تستخدم في ذلك الاقتناع ، والعاطفة ، من اجل تحويل الموقف السلبي لأخوها (يوسف) الى موقف ايجابي ، يرتبط بالواقع ، ويتمتع عليه ، ويحاول تغييره وذلك في مقابل الاسلوب الذي تستخدمه السلطة الابوية وهو اسلوب الأثر والغضب والطرد من المنزل .

(فاطمة — الخطيئة) هي الصورة الجديدة للمرأة التي تتخذ موقفاً تجاه مستقبلها الاجتماعي ، وهي تقف امام الظروف المقاومة بسلاحها الوحيد ، الذي يتوافق مع المجتمع ، فترفض اي رجل يرشحه عمها المتحكم ، واخوها الكبير ... وتصر على موقف يوسف ، حافزها الوحيد هو الأمل في ان يستطيع الحب أن يغيره .

ويوسف في النهاية يتغير ، لكن عوامل تغييره لم تكن واضحة في المسرحية ، رغم وجود اضاءات هامة كان بإمكان المؤلف ان يستغلها ، وعلى رأسها العمل — كقيمة انسانية لها أهمية تحتاج الى تفصيل — والحب . لكن هذه العوامل قللت من المسرحية ، فجاء تغير يوسف سر بـأ لا دوافع واضحة له ، بالرغم من ان المسرحية وضعت في كثير من المواقف التي كانت قادرة على ربطه بالواقع ، مثل اللقاء الذي رتبته حصة مع فاطمة ، ومثل الصلوة التي قبلتها له كدية المعركة التي حصلت عليها بذاتها ، كنموذج للثقافة التي وصلت اليها الفتاة . ومع ذلك ، تجاوزت المسرحية كل هذه المواقف ، ليأتي تغير يوسف مفاجئاً ، وليأتي التمرار على الاحتفاظ بفاطمة مساوياً لاصراره السابق على السلبية والرفض ، مع العلم بأن المطالبة بالانفصال — من قبل السلطة الابوية المتحكمة بفاطمة ، المتمثلة بالعم ، مطروحة منذ البداية ولا تستطيع ان تشكل الموقف — الازمة ، الذي ينتهي بالتغير .

(ويمكن القول ان مسرحيات السريخ لا تخلو من هذه القفزة في الاحداث ، وهي قفزة تتجاوز الاحداث المتواترة ، بحيث لا تملك منطقية التولد منها) .

يوسف في النهاية يتغير . عوامل التغير الاساسية تحيي من موقف المرأة (حصة وفاطمة) ، وفي غياب الاب المسافر ، مما يعطي للمرأة قيمة جديدة لم تنلها في عمل مسرحي آخر للمؤلف ، خاصة عندما تنتهي المسرحية وفاطمة تدخل بيت يوسف ، مع ابها ، في موقف لا يحدث في الواقع ، ولكنه يشير الى موقع مرجو للمرأة في المستقبل ، هو حريتها في ان تختار ..

وهذا الموقف لم يجيء دون تمهيد . ولعل الحل النفسي الذي اختاره المؤلف للصراع هو الذي مهد لمشل هذا الموقف . فقد اعتمد المؤلف الخدمة النفسية — وهي تطبيق لعلم — من أجل تنمية شخصية يوسف ، عندما اختار والده — عن وعي — ان يضعه في المأزق امام مسؤولياته ، فاستثار ذاته ، حتى تحولت من السكون الى الحركة ، تحولت من تسليم زمام الامور الى الاخرين ، الى تسليم زمام امرها بنفسها .

والاستناد الى العلم في حل الموقف هو الذي قاد الى موقف علمي بعد ذلك ، اتضح من خلال الفعل الذي قامت به فاطمة .. لأن العلم حينما يعتمد كسبيل لحل القضايا الاجتماعية ، يفتح نافذة على المستقبل ، لا تستطيع التوفيقية ان تشير اليها .. وهكذا استطاعت النظرة العلمية ان تجعل الحضارة المحمولة من الخارج ، تدخل المجتمع ، وتحرك بعض سكونه ، وتعمل على اضاءة قنديل مستقبلي فيه ، حتى ولو كان ذلك على شكل فكرة ..

يوسف ، الذي حمل هذه الحضارة ، لم يكن قد تجرد من حضارته الاولى ، وأن كان قد تظاهر بذلك .. ولذلك حدث التفاعل ، فولد فكراً مستقبلياً .

فهل يستطيع لقاء الحضارتين وجهاً لوجه — مع مافيها من تناقض — ان يولد مثل هذا الفكر .. ؟!

هذا هو السؤال الاساسي الذي يطرحه عبدالعزيز السبر في اهم مسرحياته ، وآخرها من بين ما كتبه منفرداً ، وهي مسرحية (ضاع الديك) ، التي افتتح بها اعماله المطبوعة .

✽ في البحث عن سبيل :-

الاسرة النووية ، المجتمع الساكن ، المتوافق مرة اخرى .. ثم يوسف ، القادم من حضارة مختلفة من جديد ، لكنه ليس يوسف الذي يحمل حضارة الغرب ، كقشرة فوق حضارته ، انما هو يوسف الحضارة بكاملها ، تجيء لتحل وسط المجتمع الساكن .. فتخلق الصراع ..

يوسف ابن رب الاسرة من زواج سابق في الهند ، رحلت امه بعد الطلاق الى بريطانيا ، وهناك عاش ، كجزء من المجتمع ، يحمل كل قيمه وتقاليده .. اسمه يسقط على الاسرة ، مثل حجر في ماء راكد ، فتتحرك فيها مشاعر تولد مواقف متفاوتة ..

الزوجة ، تهتز ، لانها تكتشف (خيانه) سابقة جاء شاهدها المادي ، فيتشكل موقف الرفض لديها منذ اللحظة الأولى ، بينما تتحرك عاطفة الابوة ، فترحب بجذر ، لأن الابن يجهل وجود ولده قبل الرسالة .. لكن سلطته الابوية تحسم الموقف ، ويصبح الابن واقعاً .

الابن الاكبر ، امتداد للسلطة الابوية وذوبان فيها ، بينما البنت ترحب بأخ جديد كسند جديد وتكون الدهشة وراء ترحيب الصغار ، الأخ الصغير ، وخطيبة الأخ الكبير .. ومن خلال المواقف التي تشكلت بسرعة ، تكون العلاقات بعد وصول العامل الجديد ، المختلف ، ويكون التأثير ..

والعضو الجديد في الاسرة ليس عضواً عابراً ، انه وليد حضارة متقدمة طبعت سلوكه الاجتماعي بطابعها ، وشكلته بحيث لم تعد هناك امكانية لتغييره ، خاصة وانه يدخل مجتمعا ما زال في طور التشكيل ، وما زالت قيمه غير قادرة على الثبات في وجه قيم تثير الدهشة ، وتغري .. لذلك استطاع هذا العضو الجديد ان يهز المجتمع الذي دخل فيه ، من اعماق جذوره ، بل ان يهاجم فيه ادق خصوصياته ، دون ان يحس بأنه يفعل اثماً .

المدخل الذي ينفذ اليه ممثل الحضارة الجديدة هو الدهشة ... والدهشة انطباع الصغار الذين لم يتشككوا ، او الذين تبدو المظاهر بالنسبة لهم آخر المطاف في سلم الترقى . وبين هذا المدخل ، ومحاولة الجزء المتشكل من الاسرة ، احتواء الطارئ الجديد ، يتمثل الصراع في اهم عناصره .. لينتهي نهاية مأساوية ، تطرح رأي السريع في تلاقي الحضارات وجهاً لوجه ، وفجأة ، وبشكل مباشر ..

ان الاسرة التي تحاول الاحتواء لا تستطيع ، وهي بالتالي لا تستطيع ان تحتل السلوك المناقض لقيمها ، خاصة عندما يصير يوسف ان من حقه ان يدعوا صديقاته الى المنزل .. فيتحدد موقف السلطة الابوية : هذا المنزل ، ليس لمثل هذا ..

لكن القضية لا تنتهي ، الذين واجهوا الموقف بالدهشة يغريهم البريق ، الولد الصغير يحاول أن يقلد اخاه ظاهرياً ، لكن محاولة الانسياق وراء المظهر المدهش ، تقود (سارة) خطيبة الاخ الكبير ، الى الموقف الأكثر حدة في الصراع ..

يوسف يمارس معها الجنس . يعتبر الأمر عابراً ، فهكذا تقول حضارته . والجنس عنده غير الحب ، وغير الزواج ، انه اتفاق طرفين في لحظة ، لا اتفاق عمر ..

لكن ممارسة الجنس بالنسبة للفتاة ، في المجتمع المقابل ، هي السقوط الكبير ، الذي لا يجوز ان يتحول الى فضيحة قد تحملها معها حتى الاجيال القادمة .

والمسرحية اذن تتحدث بمنطقتين ، كل منطق يمثل حضارة ، وكل حضارة لها لغة ، والموقف في اقصى درجات الحدة في ناحية وفي اقصى درجات البرود في ناحية اخرى ، وهو من وجهتي النظر المتناقضتين شديد الوضوح ، يستلزم امراً ابوياً فقط في ناحية ، ولا يستلزم شيئاً في ناحية اخرى .. يتم التعامل معه من خلال الاحساس بالجرح العميق في ناحية ، ومن خلال السخرية من ناحية اخرى ، فهل يحتمل ان يكون هناك لقاء ؟

ان الاب يحاول ان يداري الفضيحة بأن يزوج يوسف من البنت التي (اعتدى) عليها ، فهي ابنة اخيه الكبير (كبير العائلة) .. وهي شرفه ، وشرف العائلة ، وهو يقرر ويأمر : ستتزوجها يوم الخميس .. لكن يوسف لا يفهم هذه اللغة ، انه يفهم لغة مجتمعه . البنت صديقة فقط . ولم يبحث معها موضوع الزواج ، وهو لا يستطيع ان يتزوج كل واحدة من صديقاته ، والا اصبحت لديه مائة زوجة .. واذا كان لا بد من زواج ، فالاخ الاكبر احق ، لأنه خطيب البنت .

ولا لقاء بين اللغتين .. ولذلك فان كلا من الطرفين يحسم الموقف بما يميله عليه مجتمعه : الاب يقرر الزواج القسري ، ويأمر بالاستعداد له ، ويوسف يهرب الى بريطانيا لترك خلفه سؤالاً يتكرر ، واجابة لا تقول شيئاً : عيل ، شلون — شلون ؟ ما ادري !!

(كيف ؟) هو السؤال الذي تطرحه المسرحية .. فتلخص كل الاسئلة التي طرحتها اعمال عبدالعزیز السريع المنفردة ، وعمله المشترك مع الفنان الراحل صقر الرشود ، الذي فجر السؤال بشكل آخر في (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ب م) .

❖ السؤال — مناقشة الموقف :—

مجتمع ما قبل النفط ، مجتمع يعيش عزلة اجتماعية ، فرضتها الظروف الاقتصادية ، والظروف المكانية ، وهي عزلة ولدت ظروفاً من التخلف الاجتماعي المتمثل في انخفاض مستوى التعليم والثقافة والاتصال بتطورات العصر . واذا اضيفت هذه العناصر الى عنصر الفقر الذي يسم غالبية المجتمع ، بسبب عدم سيطرته على ادوات الانتاج التي

كانت تملكها القلة ، رغم بساطتها ، فأن صورة المجتمع البسيط في الظاهر ، المعقد العلاقات في الداخل تصبح واضحة ، ويصبح واضحاً الانسحاق الذي تعيش فيه غالبية المجتمع ، والهزة التي ستعرض لها ، عندما تتغير ظروفها الاقتصادية فجأة ، وبشكل يكاد يصل حدود الحلم ، حتى تحاول هذه الغالبية ان تجد تبريراً لما حدث من مثل (لقد تعبنا في حياتنا كثيراً ، فاعطانا الله جزاء هذا التعب) وهو تبرير كثيراً ما يتكرر في مسرحيات السريع .

هذا المجتمع هو الذي صورته مسرح السريع في جميع اعماله ، في فترات تبعت الطفرة الاقتصادية ، خلال ازمان متدرجة ، فرصد العوامل الطارئة على هذا المجتمع ، ومدى تأثيره بها .

ان خروج المجتمع من عزلته الثقافية قد جاء قسرياً ، لأن الثروة التي جاءت ، خلقت فيه قدرة على الحركة ، أو على الاصح حاجة اليها ، من أجل التسويق ، ومن أجل تحريك الثروة بعد ذلك .

ولأن الثروة كانت اكبر من حجم تجربته الاقتصادية السابقة ، خاصة على مستوى الغالبية ، فقد كان رد فعله تجاهها انفعالياً حاداً ، تمثل في التهافت على ما يمكن ان تقدمه هذه الثروة بسرعة ، من متع الحياة التي تعرف عليها لحظة خروجه من عزلته الثقافية .

صار المجتمع مشدوداً الى قطبين : الثروة الطارئة ، وما تقدمه من اغراء على الالتحاق بالعصر ، والمستوى الثقافي المتخلف ، الذي يتناقض مع كثير من مظاهر العصر ، وقيمه وافكاره ، خاصة وان المجتمع مرتبط بثقافة عميقة الجذور ، تتناقض في كثير من اصولها مع وصلت اليه الحياة المعاصرة ، كما تتناقض مع قيم وافكار العصر ، خاصة في الغرب ، الذي اليه خرج المجتمع من عزلته الثقافية أولاً .

كما كان المجتمع مشدوداً الى تقاليد راسخة مع الاجيال ، فرضتها الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي تحكمه ، وصارت هذه التقاليد من القوة بحيث يصعب تحريكها باتجاه تقاليد جديدة تدخل المجتمع مع انفتاحه القسري على العصر .

هنا كانت الهوة الثقافية واضحة ، وكانت المحاولات للقفز فوقها ، وهي محاولات لا تتم دون ضحايا اجتماعية ، خاصة وان الهوة عميقة ، وان الهروب من العصر صار مستحيلاً ، وهذا ما عرض المجتمع الى كثير من مظاهر التفكك الاجتماعي التي رصدناها

السريع في مسرحياته جميعاً ، واستند في هذا الرصد على بيان العوامل ، أو أكثر ، من العوامل الجديدة ، بل هي المحرك الاساسي الذي يقف وراء بقية العوامل ، ولذلك افتتح به أول اعماله المسرحية (الاسرة الضائعة) وهي الاسرة التي جاءتها الثروة ، فأصابها بالتفكك الاجتماعي الكامل ، لأن الصراع كان شديداً ، بسبب عمق الهوة ، وعدم امتلاك المجتمع لمقومات مواجهتها .

العامل الثاني الذي حظي باهتمام كبير من السريع هو العامل العلمي ، فالثروة افسحت المجال امام الشباب لمتابعة تعليمهم ، مما وسع في مداركهم الثقافية ، ومستوى وعيهم ، وزاد الهوة الثقافية بينهم وبين مجتمعاتهم ، فواجهوا هذه الهوة بردود فعل مختلفة ، تتفاوت بين السلبية والايجابية ، بين الصراع والتفاعل ، والتمثل والمزج بما يمكن ان تحمله هذه العمليات الاجتماعية من تكيف سلبي ، أو ايجابي ، أو هروب الى الهامش .

وقد صور السريع هذا العامل في مسرحية (عنده شهادة) بشكل واضح .

العامل الثالث هو عامل الامتزاج الحضاري ، الذي سببته الثروة ايضاً ، حينما اتاحت للمجتمع ان يتعرف على مجتمعات سبقته ، وان يختلط بها ، وان يتأثر بها ، رغم تناقضها مع قيمه السابقة ، التي تتسم بالكثير من الثبات . وهذا ما صورته بشكل قاس في مسرحية (ضاع الديك) .

لكن هذه العوامل لم تكن تعمل منفردة . ففي معظم مسرحيات السريع ، يشترك أكثر من عامل في خلق دوافع الصراع ، او مسبباته ، بينما يكون العامل الاقتصادي هو المحرك الرئيسي كل الوقت ، فهو في (الاسرة الضائعة) سبب الضياع وهو في (الجوع) سبب زواج الشاب من ابنة عمه ، لأن الوالد لا يحب ان تذهب ثروة اخيه الى غريب ، وهو في (عنده شهادة) يسهل طلب العلم في الخارج ، ويسمح بالبطالة ، وهو كذلك في (فلوس ونفوس) اضافة الى انه يقف وراء طمع الخال ، وتحول الاب ، وهو في (الدرجة الرابعة) المحرك الاساسي للصراع ، وهو في (ضاع الديك) من اسباب قدوم الشاب من الخارج ، اضافة الى ما يمثله من اكتفاء مادي .

من خلال هذه العوامل المتداخلة ، والمؤثرة في المجتمع الساكن اصلاً ، جاء طرح السؤال الحاد .. (كيف ؟) .. وكانت كل اجابت السريع محاولة للخروج من الازمة الاجتماعية التي خلقتها عوامل الصراع ، بمكسب اساسي يمكن تلخيصه في عملية اجتماعية واحدة هي (التقدم) لكن باقل عدد من الضحايا .

وقد سارت مسرحيات السريع تبحث عن هذا التقدم بحذر شديد ، وكأنها تخشى ان تخدش البنية الساكنة في المجتمع ، وظهر هذا الحذر في اختيار الاسرة النووية كمجال للصراع ، وفي تحديد عدد الشخصيات ، وخاصة عدد النساء ، على اعتبار ان المرأة من الخصوصيات السكنوية للمجتمع ، التي يصعب البحث عن تغير لدورها . ولذلك كان عدد شخصيات (البنات) في الاسرة محدوداً ، فهو في بعض المسرحيات لا يزيد عن واحدة ، بالرغم من أن الواقع الاجتماعي يقول غير هذا ، ولعل نقص الوجوه النسائية في الحركة المسرحية يمكن أن يحسب من اسباب اختصار الادوار النسائية في الاعمال المسرحية ، لكن هذه الظاهرة — كواقع — هي جزء من القضية الاجتماعية الاصلية التي يفترض في المسرح ان يواجهها .

وهذا الحذر هو الذي كان وراء اختيار الشخصيات المسرحية — سواء كان ذلك عن وعي ، أو دونه — من طبقة بعينها ، لم يتجاوزها السريع في جميع اعماله ، وهو الذي كان وراء الحلول التوفيقية ، التي تكون في غالب الأمر اقرب الى الثبات ، والتمسك بالماضي ، منها الى قبول ما يمكن أن يدخل في نطاق التغير الاجتماعي السليم .. الذي يساهم الفن عموماً في التخطيط له .. وهذا الاتجاه ليس غريباً على اتجاهات الطبقة التي تصورها اعمال السريع .

ARCHIVE

* الطبقة الوسطى — الحل —

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لعل ابرز سمات الطبقة الوسطى التي تضم الموظفين وصغار التجار تلخص في ميلها الى السكون ، والثبات ، قانعة بما تحصل عليه ، باستثناء بعض التطلعات الجزئية الى مزيد من الحياة المرفهة التي لا يجلبها الا الهدوء المستمر وحركة المال ..

لذلك فان تحريك شخصيات هذه الطبقة اجتماعياً يكون اصعب من تحريك اية فئة اخرى في المجتمع ، خاصة اذا كانت تملك الاكتفاء الذاتي ، واذا كانت القيم السائدة تتفق مع مصلحتها .

وعندما تختار شخصيات عمل مسرحي ما من هذه الطبقة ، فان احتمالات التغير الحاد تصبح قليلة ، ويميل الأمر الى التغييرات الجزئية في مواقف الافراد ، وادوارهم ، بحيث يصبح هذا التغير نوعاً من انواع الاصلاح الاجتماعي وهو ليس تغييراً نهائياً بأية حال من الأحوال .

ولان السريع اختار جميع شخصيات مسرحياته الرئيسية من هذه الفئة ، فان هذه

المسرحيات لم تقدم أحداثاً حادة ، واكتفت برصد التغيرات الاجتماعية التي لا يمكن التغاضي عن حدوثها ، وقادتها علاقات هذه الشخصيات المنطقية الى ما يمكن أن تقا عليه فقط ، وهو الاصلاح ، أو الدعوة اليه ، أو تلمس عملية التقدم من خلاله . فهي المسرحيات بكاملها لا تطرح اية فكرة عن تغيير جذري في القضايا الاجتماعية ، لأنها تختار أن تدخل في المجتمع ما يمكن أن يسنده من الجديد الطارئ ، شريطة أن تحافظ على وحدته وشكله ، والكثير من قيمه .

لكن الرصد الدقيق للعلاقات الاجتماعية يحمل في داخله ايماء بالدعوة الى التغيير ، عن طريق ترشيد العامل الاقتصادي ، وربط العلم بالواقع ، وعدم رفض القضايا المعاصرة ، شريطة أن ينطلق قبولها من منطلق الايمان بالذات لا من ادانتها .

ولعل مما يمكن ملاحظته في هذا المجال ان السريع اختاران يدين السلبية اكثر مما اختار ان ينمي الايجابية — مع ان نتيجة الحاليتين واحدة — فهو يدين سلوك الاب الذي ارتد الى التصابي في (الاسرة الضائعة) ، ويبدو ذلك واضحاً من خلال الصراع الداخلي الذي يولده تأنيب الضمير بعد الزواج ، رغم محاولته تبرير فعل غير مقنع . وهو في (فلووس ونفوس) يدين الأب ، بخروج ابنه الصغير عن طاعته في النهاية ، وفي (عنده شهادة) يدين موقف الشاب المتعلم ، السليبي ، بطرده من المنزل حتى يتحلب ، وفي (الجوع) يدين الذين اختاروا السلبية ، كما يدين الاب المتحكم برفض حليله ، وفي (الدرجة الرابعة) يدين الزوجة التي تهتم بالمظاهر ، من خلال الموقف الحازم الذي يتخذه زوجها ، وفي (ضاع الديك) يدين المجتمع الذي يقبل الحضارة القادمة من الغرب قبل وزنها بميزان الواقع المعاش ، وذلك من خلال الفتاة التي تغتصب ويغتصب معها شرف الاسرة .

هذا الاتجاه الى الادانة فرضه الحذر مرة اخرى ، وفرضته نوعية الشخصيات ، وانتماءاتها التي تعني مجموعة قواعد قائمة يجب الالتزام بها ، ويجب لوم من يخرج عنها ، ولو تحول اتجاه المسرحيات الى التركيز على الايجابيات ، لخرجت هذه الشخصيات من انتماءاتها .

ان اختيار الشخصيات هو الذي فرض على الكاتب هذا اللون من الصراع الذي ينساب من خلال احداث اسرة عادية ، وفرض هذا اللون من الحلول ايضاً التي تهتم باعادة التوازن فقط .

وقد التزم الكاتب بهذه الحلول التزاماً كاملاً ، لأن طبيعة الفنة التي اختار منها شخصياته فرضت تشابهاً كبيراً في هذه الشخصيات ... وبالتالي فرضت تشابهاً كبيراً في ألوان الصراع التي تنمو من خلال العلاقات الناشئة بينها ... فشخصيات اية مسرحية ، ضمن ادوارها داخل الاسرة - المجتمع ، تتشابه مع شخصيات اية مسرحية اخرى ضمن نفس الادوار ، فالاب هو الاب - السلطة ، والأم هي الام - الضمف ، والاولاد سند للبنات ، والعلاقات لا تخرج كثيراً عن مشاكل الزواج والحب والتعليم .. والترفيه ، لأن الملامح الاصلية تتشابه ..

فا الذي يجعل مسرحية تختلف عن اخرى في هذه الاعمال اذن ؟

* الزمن - الموقف الفني :-

زمن الحدث الدرامي في مسرحيات عبدالعزيز السريع مهم جداً على مستويين : المستوى الأول هو مستوى العوامل الفاعلة في الحدث ، والمستوى الثاني هو مستوى الشكل الفني الذي صور الحدث .

على مستوى الحدث ، تسجل مسرحية الاسرة الضائعة (وصورتها الاخرى فلوس ونفوس) اقدم تصوير للمجتمع المحلي ، اذ تدور الاحداث فيها عام ١٩٥٤ (حسب ملاحظة المؤلف) وهو العام الذي بدأت الثروة فيه تصل الى بعض الافراد فتغير من حياتهم ، دون الافراد الآخرين ، رغم تشابه الواقع ، ولذلك كانت الثروة هي العامل الذي ركزت عليه المسرحيتان ، ودرستا آثاره ...

وبين تقديم الاسرة الضائعة ، وفلوس ونفوس سبع سنوات من التعامل مع الفن المسرحي (١٩٦٣ - ١٩٧٠) أثرت تجربة الكاتب الفنية ، فاستطاع في فلوس ونفوس ان يطور ادواته ، وان يقدم عملاً فنياً أفضل ، على مستوى الشكل ، وعلى مستوى تحديد اطراف الصراع ، ورصد دوافعه ، والتعرف على نتائجه ، والخروج بالهدف الاجتماعي الذي ارادت المسرحية ان تقوله ... مما جعل توصيل هذا الهدف الى جمهور المسرحية - قارئاً أو مشاهداً - أسهل .

وتفاوتت الموقف الفني بين فلوس ونفوس ، والجوع واضح ، رغم ان زمن الحدث في (الجوع) متأخر (١٩٦٢ - كما اشار المؤلف) لأن زمن الكتابة متقدم ، فقد عرضت هذه المسرحية عام ١٩٦٤ ، وظل عامل الثروة فيها هو العامل الاساسي ، ولكن آثاره .

الاجتماعية التي صورت تختلف عن اثار المسرحية السابقة في حدثها زمنياً - فهذه المسرحية ركزت على حالة الركون الى الكسل ، استناداً الى وجود الثروة ، لي الحالة التالية - زمنياً - للانفعال العشوائي بالثروة . كما تقدمت هذه المسرحية خذ سحرية وهي تصور احدى المخاوف الاجتماعية الدقيقة ، التي صارت تتواتر بعد ذلك مع تزايد نسبة المتزوجين من هن اصغر منهم سناً ، وهي حالة الخوف التي يولدها هن ، امام اغراء الشباب للزوجة الصغيرة .

ثم ادرك المؤلف عاملاً جديداً يدخل المجتمع هو عامل العلم ، فسمح آثاره في مسرحية (عنده شهادة) - التي يمكن تقدير زمن الاحداث فيها بعام ١٩٦٣ - وفيها صور الانفصال بين من تعلم في الخارج ، والمجتمع الذي بدأ منه .. لكن ظروفها المتعلم لم تتح له ان يظل متفرداً ، واستطاع السريع أن يدرك ان نسبة المتعلمين قد زادت ، وانهم صاروا يشكلون جزءاً من هذا المجتمع ، يقع في الطبقة المتوسطة منه ، لأن راتبهم هو مصدر رزقهم ، بينما تقف فئة اخرى في مستوى اقتصادي اعلى ، بسبب لجوئها الى مصادر رزق مختلفة ، تدر كسباً اكبر . وقد صور السريع هذا الوضع الجديد في مسرحية الدرجة الرابعة (وتجري احداثها عام ١٩٦٨ كما يقرر المؤلف) ولكنه اكتفى بوجه واحد من الصورة - الوضع الاجتماعي للموظف - وترك للمتلقي ان يقدر الوضع الآخر ، الذي يثير حالة التنافس ، ويغري بالاستهلاك الاستعراضي .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وعندما هجمت مظاهر الحضارة بكل قوتها ومباشرتها في اواخر الستينات ، وصار المجتمع اكثر انفتاحاً على كل شيء ، كان الفن المسرحي بانتظار الوضع الجديد ، وكان عبدالعزیز السريع يحذر من آثار هذا الهجوم الكاسح ، في مسرحيته ضاع الديك (التي قدمت عام ١٩٧٢) افضل اعمال السريع فنياً ... مما يشير الى نضج التجربة الفنية لديه ، وسيطرته على ادواتها . وقد ظهرت هذه السيطرة متدرجة حسب السنوات التي كتبت فيها الاعمال ، تدرجاً لا استثناء فيه ، وان لم يستغله السريع بعد ذلك في مسرح كالذي عرف به (كانت ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ بم سابقة لضاع الديك ، وجاءت بعدها مسرحيتان بالاشتراك مع صقر الرشود هما شياطين ليلة الجمعة ، ومحمدون المحطة ، تتخذان شكلاً تجريبياً في المسرح ، تنصرون ان حب الرشود للتجريب كان وراءه ، ولذلك نستثنيها من الدراسة ، لتظل محصورة فيما كتبه السريع وحده) .

ان هذا العرض لعلاقة الحدث بالزمن ، وعلاقة الموقف الفني به ، يشير الى ظاهرة

ايجابية في مسرح عبدالعزيز السريع ، هي تلمسه للحركة الاجتماعية داخل الزمن ، وتطويره لفنه حتى يكون أكثر قدرة على تصوير هذه الحركة ... ولا شك ان المحصلة الطبيعية لكل هذا ستكون — في المستقبل — وعياً بمستقبل الحركة الاجتماعية ، يسجل فناً قبل ان يحدث ، فتدخل واقعية عبدالعزيز السريع في المجال الذي لا بد أن يدخل فيه اي مسرح اجتماعي وواقعي جاد ، وهو مجال الواقعية المعاصرة ، التي تأخذ من المجتمع خط سيره العلمي ، لتعيد تركيبه بما يشير الى الواقع الذي يجب ان يكون ، فهذا تتم وظيفة الفن .

ان عبدالعزيز السريع هو أول كاتب مسرحي محلي قدم المسرحية بشكل فني ناجح ، وتعامل مع المجتمع بفهم للعمليات التي تدور فيه ، وبتتبع زمني واع لتغير هذه العمليات بتغير عوامل الصراع .. كما انه الكاتب المسرحي الوحيد الذي استمر في خط واقعي جاد ومتطور ، مما يؤكد فهمه لوظيفة المسرح ، ويجعلنا نتوقع على يديه اعمالاً تؤكد هذه الوظيفة ، تستوحى من كل المجتمع ، وتقدم بالشكل الفني الناجح ، وتهتم بالجذور العميقة للصراع ، وتقف من هذا الصراع موقفاً مؤثراً ، لا مصوراً فقط .. لأن الفن قبل كل شيء هو احد الاسلحة التي تستطيع ان تساهم في حسم الصراع ، خاصة اذا تحولت النماذج التي تقدم كشرائح من مجتمع ، الى رموز حقيقية ، يمكن تعميمها على الواقع الاجتماعي ككل .

ولعل التركيز يجب ان يتم على قضية هامة ، قادرة على أن تخفف حدة الصراع ، وان تحسمه لصالح التقدم الاجتماعي ، بأقل عدد من الضحايا ، هذه القضية هي قضية العمل ، التي يمكن ان تلاحظ في مسرحيات السريع ، كمحرك داخلي ، يكمن وراء كثير من المواقف سلباً أو ايجاباً ، فهي تكمن وراء السعي الى التعلم ، من اجل تغيير الظروف ، وتكمن وراء عدم السعي ايضاً ، بسبب الاكتفاء ، وتكمن وراء التهالك على الجري وراء المادة من ناحية ، وتكمن وراء الكف عن السعي من ناحية اخرى ، كل ذلك تبعاً لظرف من الظروف أو آخر...

هذه القضية الهامة ، من الضروري ابرازها كعامل فعال في حركة تغير المجتمع ، لأن تغير وسائل الانتاج في أي مجتمع ، وبالتالي تغير علاقة الانسان بهذه الوسائل وبالعامل نفسه ، من ناحية الاسلوب ، والجهد والوقت المبذولين ، من اهم الاسباب التي تخلق تغييراً في مجتمع ما ، وتخلق تفاوتاً في المستوى الاقتصادي لافراده .

وقد تغيرت وسائل الانتاج ، وطبيعة العمل في الكويت بسرعة ، ن الوسائل الشاقة
— الغوص والسفر — الى الوسائل المريحة — الوظيفة والتجارة — فنقله الجهد المبذول ،
ونقص الزمن المستغل ، وزاد المردود المادي زيادات متفاوتة كثيراً ، نقلاً عن المال ، مع
الفراغ كمحصلة لكل ذلك ، فزادت احتمالات الصراع ، واحتللت نمو المشاكل
الاجتماعية .

وهذا أمر اساسي ، يفترض في المسرح الاجتماعي ان يلتفت اليه ، ويفترض في
عبد العزيز السريع ان يكون أول من يلتفت ، بسبب موقعه من الحركة المسرحية المحلية ،
كرائد للمسرحية الفنية ، المسرحية الاجتماعية الجادة التي استطاعت أن ترصد كل
العوامل الجديدة في المجتمع الذي يعيش فيه .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

مجتمع توفيق الحكيم



ARCHIVE

الدكتور محمد حسن عبد الله

١ - مساحة التفاعل :

«مجتمع توفيق الحكيم» ركيزة الاهتمام في هذه الدراسة، وحين يتخذ باحث من هذه الكلمة «المجتمع» منطلقاً لتصوير الظاهرة الأدبية، أو تنميط نشاط الأديب، فإنه يثير إشكالات عدة، إذ ولدت هذه الكلمة في مهادر رومانسي، حين رفع شعار «الأدب مرآة المجتمع»، وعلى الرغم من المحاولات الجادة السابقة على العصر الرومانسي، إلا أن بذلت بهدف الربط بين أشكال التعبير الأدبي وطبيعة الواقع الاجتماعي، وعلى الر

«هذه الدراسة لم تستعن بأي مرجع، ولم تصدر أحكاماً، وليس لها علاقة بالبيئة العامة أو الخاصة للأديب، ولا تفترض مسبقاً أي تصور مذهب

من محاولة «مدام دي ستال» في تنمية هذا الاتجاه ببحثها عن «تناغم الادب مع المؤسسات الاجتماعية» ؛ فان هذا الشعار الرومانسي لم يوضع في مستوى الرعاية من المبدعين — وليس الباحثين — الا بعد ان تسللت نسمات الواقعية الى الادب الرومانسي، ومع هذا فقد ظل «المجتمع» بمثابة قيمة اخلاقية منحرفة، او مأزومة، تبحث عن الصواب ولا تهدي اليه، طوال سيطرة الواقعية النقدية، الى ان تحرك المصير نحو الواقعية الاشتراكية، ليضاف البعد السياسي القائم على عقيدة محددة، فيستجلب الحلم الرومانسي الى المجتمع المأزوم، و يصبه عنوة او اختيارا في قالب الايدولوجية الجاهزة.

هذا بعض ماثيره هذه الكلمة التي ابتدعها الرومانسيون وطبقها الواقعيون، ووجهها الاشتراكيون، وغني عن القول انها ظلت محل تجاذب الى يومنا هذا، فلم تهملها البنيوية، بل قامت عليها واستعارت منها مالا يستعار، وهو المنهج !!

فاذا وضعنا في اعتبارنا، ولا بد ان نفعل، مخاوف الجمالين والشكليين على اختلاف اتجاهاتهم، وقلقهم ازاء اعتماد المضمون، وتقييم الاعمال الفنية باعتباره، فاننا نكون قد اشرنا — مجرد اشارة — الى الجهة التي تهب منها العواصف، غير اننا لن نتمكن من ارضاء اولئك الانصار الطبيعيين للاهتمام بالمجتمع في الادب، او اكثرهم ؛ لأننا لن ندخل إليه من الباب الأثير عندهم، وهو باب تأثير الواقع الاجتماعي بمواضعه المتشابكة، واستجاباته المتنوعة على الادب، او الاديب. فهذا المطلب على يسره وبداهة ارتباطه بالعنوان، لن يكون في نطاق مانريد من «مجتمع توفيق الحكيم» بحرفية الدلالة لهذا التعبير، وهو المجتمع الذي صنعه توفيق الحكيم برؤيته الخاصة، وتأملاته، وتحليلاته. اننا بذلك نتجنب الكثير من المتاهات المعلومة وغير المجدية معا، ونأخذ موقفا وسطا من كافة الاتجاهات التي اشرنا اليها آنفا، بل يمكن ان نرضى تطلعات اخرى نحو «سوسيولوجيا الادب» او «علم اجتماع الادب» الذي يرصد الجانِب الجمعي في صناعة الادب من حيث هو قوالب وصياغات متوارثة متطورة في نفس الوقت. على ان موقفنا هذا لا ينتمي الى المجاملة التي تتورط في محاولة ارضاء الجميع، ولا الى الانتهازية

التي تؤثر السلامة وتخشى اعلان الانتماء وانما تنبع من قناعة راسخة بالمبدأ القائل بالحكم على شيء فرع عن تصوره ، وان خير ما نفعل ان نترك الاديب المبدع يوضح نفسه بنفسه ، ويتجول بنا في سياحة طليقة تكشف لنا مدى ما حقق من وعي وتكامل عبر مسجات تجربته الواحدة ، التي تطارد كل موجة منها الاخرى ، في عمل فني مستقل ، اويريد ان يستقل .

واذن فهذه سياحة محدودة ، محددة ، في مجتمع صنعه توفيق الحكيم فنيا ، لاهتم فيها بأرائه المجردة الان نادرا ، ولا نشغل انفسنا بأراء الآخرين فيه ، مادامت وجهتنا ان نستمع اليه .. فهذا في رأينا هو المدخل الطبيعي للتعرف على هذا المجتمع .

٢ - من فلك :

لقد اسرف الحكيم في الحديث عن نفسه وادبه ومصادر تجاربه ، حتى تحول الضباب الذي يحيط بالمبدعين عادة ، الى وهج ، تعشى به العيون ، وقفز فوق الكثير من الحدود المستقرة بين الاشكال الادبية ، ووضع شخصه في بعضها قسرا ، واطلق على نفسه القابا وصفات هي ابعد ما تكون عن فكره الادبي ، واقترح انماطا من التعبير لم يجروا على خوضها . من كل ذلك نستمد اضواء صغيرة ، نضعها في مقدمة كلمتنا هذه ، عليها ان تدين في تحديد آفاق تصوراتها الاجتماعية .

<http://Archivebeta.Sakniil.com>

ملاحم البداية تعطينا نقط الضوء المطلوبة . ففي مدة قصيرة يكتب : « عودة الروح » ؛ المعنى الرومانسي في ازياء واقعية ، و « اهل الكهف » المغرقة في التأمل والتجريد ، ويكتب عن « محمد » فيصدم الشكل ، ويضطرب المعنى . وند استراح الحكيم الى لقب « اديب البرج العاجي » في تلك الفترة ولكن « عودة الروح » لم تكتب من ذلك البرج المزعوم ؛ ان التقاليد الاجتماعية ، والشخصيات الشعبية ، ونكهة التعبير الخاص للمشارع والبيت هي التي اعطت هذه الرواية عناصر الحياة والوانها الصارخة . ونعجب كيف ينقلب الكاتب على نفسه فلا نجد اي تسرب لهذه الملاحم في اعمال اخرى موازية زمنيا . ولا يتركنا الحكيم للاجتهاد والاستنتاج ؛ فيشير في « زهرة العمر » الى طبيعة الفترة التي قضاها في فرنسا ، وكيف تصارعت المذاهب الادبية هناك ، ورفعت شعارات وانهمزت دعوات ، اما عصفورنا الشرقي فقد عانى لوحده تجربته المميزة ، كان قلبه مع الجديد ، ولكن عقله لا يستطيع ان يرفض القديم رفض الادباء الفرنسيين له ، لان هذا القديم جديد بالنسبة اليه ايضا !! والحل الذي انتهى اليه ان يجرب كل

المذاهب والاتجاهات، حتى يقع على اسلوبه الخاص. وقد حقق الحكيم الشطر الاول من دعوته، ولكن هل انتهى الى الشطر الثاني؟ تلك على اية حال قضية اخرى، ولكنها تفسر جانباً من الازدواجية التي شهدتها بدايته، واستمرت معه الى مدى، ولكن الجدير بالتأمل حقاً ان تطلق عليه مسرحياته الفكرية الذهنية لقب: «اديب البرج العاجي»، ولا تطلق عليه رواياته النقدية الشعبية، مثل «عودة الروح» و«يوميات نائب في الارياف» لقب: «الاديب الاجتماعي» او «الواقعي»، مثلاً.

يقدم الحكيم تفسيراً آخر لازدواجية البداية، في مقدمة «مسرح المجتمع» - لاحظ عنوان هذه المجموعة من المسرحيات الطويلة والقصيرة - فيقول في هذه المقدمة: «هذا الكتاب يعرض من صور الاشخاص والاضاع والاخلاق ماصدر عن وحي المجتمع المصري، في اعوامه التي تمخضت عنها الحرب العالمية الاخيرة، ويظهر ان الحروب ومآثره في الامة من هزات اجتماعية ترغم المشتغل بالفن على الاستقاء من هذا النبع» ثم يذكر الحكيم قارئه سنة ١٩٥٠ ببدايته القديمة، حين كتب «الضيف الثقيل» و«المرأة الجديدة» وكأنما يريد ان يؤكد ان الخط الاجتماعي عميق الغور في تجربته الفنية، ثم يضيف مسألتين مهمتين لما نحن بصدده. يقول: «ان الحقيقة لتقتضي التصريح بانه مامن قصة هنا خلا منها مشهد على الاقل انتزع بالفعل من واقع الحياة، حتى ماقد يبدو احياناً انه عجيب، ان الحياة اجراً من الفنان».

ثم يقول: «ان التمثيلية ذات الفصل (الواحد) كان لها فضل في تصوير المجتمع في اوضاعه العديدة المختلفة».

يحتاج هذا الكلام الى قدر من الفطنة يغني عن كثير الشرح. الاصل في الفن عنده ان ينطلق من جو المسائل القومية - كما يسميها - الى جو المسائل الانسانية، التي تعادل عنده بالافكار الثابتة في كل زمان. والاديب لا يغادر هذه الدائرة المطلقة الا مرغماً، ترغمه الحروب والهزات الاجتماعية، ولا يرغمه انتماؤه الى الجماعة، او الواقع في ذاته حتى وان كان متردياً. ويربط الحكيم بين واقع الحياة وماحدث بالفعل ويراها شيئاً واحداً. ثم تكون اشارته الى ان المسرحية ذات الفصل الواحد اعانته على تصوير المجتمع في حركته الدائبة. فهل يمكن ان يفسر جانب من ازدواجيه الاهتمام بين التوليد الذهني والتوجه نحو المجتمع، بازدواجية الشكل الفني بين المسرح والرواية، من حيث استقر في وعيه ان المسرح عالم الكليات، وان الرواية فن الجزئيات، وانه مزج

العمالين في المسرحية القصيرة، التي يمكن ان تكون قصة قصيرة بلماحت اضافية سرية ؟

في احدى وعشرين مسرحية، بين قصيرة وطويلة، اعتبرها مسرح المجتمع، استوحى الحكيم واحدا وعشرين قطاعا او نشاطا او صفة خلقية او سلوكية لصدد استوحى الاخلاق والوصولية، والطبائع البشرية، والحركة النسوية، والحياة الزوجية، وحرب فلسطين، ورجال الاعمال، وصراع الاجيال، وحرية المرأة، والصحة والسياسة، والسينما والدين، واخلاق الحرب، والمال والحب، والمعتقدات الشبيهة، والادارة الحكومية، والحوادث الجارية، والنماذج البشرية، والحياة العصرية، والحياة الفنية، وتيار المجتمع، والمجتمع والعلم الحديث، والعادات الريفية. هذه اذن حدود المجتمع في «مسرح المجتمع» وهي حدود الحياة الانسانية بكل قطاعاتها وانلاقاتها، وهذه المسرحيات بما فيها من تداخل وتعارض تفقد الخصوصية ولا تستحق عراستها المميز، من حيث لا تدل على رؤية محددة لمجتمع محدد، وهذا لا يعني تجردها من الزعة الاصلاحية النقدية وهي نزعة سائدة في ادب الحكيم، ولهذا ينبغي ان توضع هذه المسرحيات ضمن السياق العام دون اهتمام خاص، الا ما تدل عليه من اعتباره ان كل ما يجري في المجتمع يحمل دلالة اجتماعية، ويعبر عن ذلك المجتمع، لا يستثنى النادر والشاذ والمتوهم والعاير السطحي.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

٣- ثلاث روايات اجتماعية :

ولا يعني ذلك بحال خلو مجموعة «مسرح المجتمع» من المسرحية الاجتماعية، وانما يعني على التحديد ان ذلك ليس وفقا عليها حتى يبرر انتزاعها لهذا العنوان. وانما لاتحمل وجهة نظر، او رؤية اجتماعية محددة تدعم هذا التميز. ورغم عدم ثقتنا في المصطلحات فان اللجوء اليها - احيانا على الاقل - ضرورة لامحيد عنها، من حيث ان مختصر الشرح والتفصيل، فاذا صح ان العمل الفني الاجتماعي، هو ذلك الذي يمس في جوهره من حيث المعنى والبناء الفني معا حاجات قطاع كبير من الناس في صم وجودهم المادي والروحي. اذا صح هذا التعريف الاجتهادي، فان «الحكيم» كات اجتماعي في اكثر رواياته ومسرحياته.

ان رواياته الثلاث الاولى : «عودة الروح» و «عصفور من الشرق» و «يوميات نائب في الارياف» هي حجر الزاوية في رؤية الحكيم الكاتب الاجتماعي تضاد

اليها «حمار الحكيم» التي نجد صعوبة في انمائها شكليا الى فن الرواية . ان «شعب» شارع سلامة، في «عودة الروح» هو الشعب المصري مختزلا في عدد وفئات يمكن تجميعها على ارض واحدة وحول مشكلة يتمكن الجميع من الاسهام فيها . هم في مجموعهم الريف الذي صنع المدينة، ثم انطوى على ذاته وكأنه لا يدرك غيرها، بل لعله لا يدركها، ولكن حين اختبرته الحوادث نبذ عبثه الساذج وحياته الرتيبة المستسلمة، وما كان يظن انه يدخر في اعماقه كل هذا الشعور بالعزة والقيمة الانسانية والقدرة على التغيير. المعنى السياسي بارز تماما في «عودة الروح» حتى وان جاء مغلفا بضباب الرومانسية وومض الرمزية؛ والتفسير الحضاري للنفسية المصرية واحتمالات حركتها هو اهم ما يشغل بال الحكيم في مقارناته بين المجتمع الزراعي، والصناعي والبدوي . والرواية اجتماعية بهذا المعنى نفسه، وفي حدود تعريفنا، بل هي اجتماعية في حدود اكثر ضيقا او تضيقا مما رأينا، فهي رواية عادات وتقاليده لمن اراد، ورواية علاقة اجتماعية وانماط حياة ايضا، ورواية ترصد الوان التطور النفسي والمادي في مرحلة محددة كذلك . ووازن بين طبيعة «الشعب» واساليب معيشته وعلاقاته الداخلية، ومع جيرانه، ومع السلطة الحاكمة، لتجد مصداق ذلك .

«عصفور من الشرق» استمرار «لعودة الروح» في الهدف، وان انحسر البناء الجماعي، و «محسن» فيها يعبر عن موقف القطاع الاكبر من المثقفين في حيرتهم امام الافكار والمذاهب السياسية والاجتماعية الوافدة . حضارة القلب هنا يدافع عنها العامل الروسي الهارب من سيطرة الاشتراكية، وحضارة المجتمع يدافع عنها العامل الفرنسي الذي يرى ان العدالة الاجتماعية مطلب فوري، وان تأجيلها والتأسي عنها بالحلم بالجنة تضليل وخيانة . كما تحير محسن بين القولين المتعارضين، كذلك سقط في التناقض حين مال الى ان يكف الشرق عن احلامه واوهامه، وظل هو سادرا في تلك الاحلام والاهام، فيما يتعلق بالمرأة كرمز للارتباط بالحياة .

حين نقرأ «يومييات نائب» سنجد فارقا ضخما بين ما كتب خارج الوطن، وقبل معاناة الحياة الاجتماعية بين القطاع الاكبر من الشعب، وما كتب بعد العودة والارتباط بالوظيفة، لم يعد الحكيم يحلم بصيد العنقاء، فيتحدث بثقة عن حضارة الاف السنين المذخورة في قلب اهم سماته البساطة والتواضع، لانه لا يعرف انه يعرف . بعد المعاشة لم تصد الشبكة غير غراب، او «ابي قردان» ريفي بائس ينبش الارض عن حشرة تقيه الموت جوعا، ويبحث عن سلامه الخاص بعيدا عن الاقوياء الظالمين .

«النائب» ليس بطل الرواية، انه راويتها وخسب، ولكنها رواية هذا السيل من الباحثين عن العدالة في المحكمة، وعن اللقمة ولوبالسرقه او التسول او التحايل على القانون، وهي رواية العمدة والحقير والفلاح العاري، وهم يتعرضون لسفوط سلطة متألهة، تتداول اياديا كأس الذل من الاعلى الى الادنى حتى يتجرعها الشعب في النهاية بكل مرارتها. لم تعد «ايزيس» المعبودة صانعة التاريخ المصري كم كان يظن، وانما صنعه ايضا ملوك ظلموا الشعب وحكوه بالمرترقة، وز بقوا ارادته عبر عصور متطاولة، فكانت الثمرة مانرى من الفقر المادي والروحي والعقلي في «يوميات نائب في الارياف».

قد يتوارى الكاتب بعد ان قال كلمته، وقد يضلل ناقد عن الهدف، فيزعم ان الرواية تظهر الفجوة الواسعة بين القوانين المطبقة، والامكانات الواقعية للمجتمع. ولكن هذه القضية ذاتها ابطلت مشروعية نظام الحكم في مصر كاملا، من حيث اظهرت عبر النماذج البشرية، والقضايا المتداولة في المحكمة، واسلوب التمثيل التبايني ان الزيف يصبغ كل شيء، وان العقد الاجتماعي قد املى من طرف واحد، فالشعب ملزم باداء كل مافرضته القوانين، دون ان تلتزم الحكومة باداء اي شيء.

ان جرعة التشاؤم في «اليوميات» شديد الحرارة، ويكفي موت ريم، وحفظ القضية، ولكن الحكم لم يكن كاتبا متشاؤما، كان مؤثما دائما ببق الحياة، وقدر الانسان على تجديد ذاته، غير ان هذا الايمان كان مشروطا دائما، ولنا ينبغي ان نحضي خطوة اخرى، الى مسرحيات الحكم، فهي الميدان الاكثر رحابة، واستمرارا.

٤ - وثلاث مسرحيات كذلك :

وهذه المسرحيات الاجتماعية بترتيب ظهورها : «اللس» وهي من اربعة فصول ونشرت ضمن مجموعة «مسرح المجتمع»، و «الايدي الناعمة» التي صدرت عام ١٩٥٤ و «الصفقة» التي صدرت بعدها بعامين. وهذه المسرحيات تطرح ثلاث مقولات اساسية، اخذت مداها واشكالها المختلفة في اعمال اخرى للكاتب، لكنها هنا تطرح طرحا مباشرا، ولعله يحق لنا هنا ان نطلق تنبيها لقارئ ادب الحكم، فكثيرا ماتدفعه نزعته الفنية المتحررة الى اصطلياد مواقف الدهشة والمفارقة وذكاء الحوار، بما يطفى او يقلل من وضوح افكاره التقدمية، ونزعته الاجتماعية الاصلاحية، اذ تأتي هذه الافكار وتلك النزعات سياقاً ضمن النسيج، ولا تمثل جوهر هذا النسيج او يؤرثه التجميعية،

وهذا ان عبر عن شيء، فانما يعبر عن الصراع الناشب بين الايمان القديم بجريفة الفن، والاحساس المتنامي بقضايا المجتمع وضرورة التغيير. في المسرحية الاولى «اللعن» نجد شراة الرأسمالية وانحرافها الخلقي قرنين. ويحدد الحكيم المنطلق الفكري لهذه المسرحية في عبارة دالة: «من وحي رجال الاعمال وصراع الاجيال»، وهذا الربط بين الرأسمالية والصراع يصدر عن قراءة ذكية لاحتمالات التطور في مصر في الخمسينات، فالجيل الجديد لا يريد ان يكون رأسماليا، ولا ضحية للرأسمالية، واذ يؤثر فريق الهروب من المواجهة فان فريقا اخر يطلق الرصاص، ويقتل الرأسمالي، ليس لمجرد انه ثري، ولكن لانه انحرف بوظيفة الشراء، وانحرف بالقيم الخلقية. حكاية المسرحية تقليدية تماما، الباشا الثري يتزوج الارملة الجميلة، ويريد ان يقيم علاقة مع ابنتها، ومحاولات هذه الابنة ان تنجو بنفسها دون ان تهدم حياة امها. ثم زوج هذه الفتاة، ومحاوله الباشا الايقاع بالزوج عن طريق الاغراء بالمنصب والتوريط في تزوير لا تمتد خبرته الى اكتشافه. الجديد في المسرحية هو مجموعة الانبعاثات في داخلها، واهمها تعرية الاستغلال الذي يمارسه الكبراء تجاه افراد الشعب، فالباشا يوصف بانه «من اولئك المدرجة اسماءهم في تلك القائمة الخاصة التي توزع فيما بينها اسهم كل شركة مضمونة الربح، قبل ان تعرض النفاية القليلة على الجمهور». وتكشف المسرحية التدليس في تجارة الاسهم حيث يباع السهم نفسه اكثر من مرة، وتوضع اجنام موظفين ابرياء يودي بهم في النهاية، دون ان يعبأ الباشا بضحاياه، اذ يملك تبريره الخاص، بان هؤلاء الضحايا كانت ارواحهم مستعدة للفساد!! وبذلك يصدق القول «بان الذهب ليس فقط نوعا من المعادن النفيسة، ولكنه ايضا نوع من المعادن السامة، قاتل لكثير من الفضائل الانسانية». ان الجيل ليس ضحية للرأسمالية وحدها او طبقة الباشاوات في رأي الحكيم، انه ضحية تطلعه الى الشراء ومن ثم اهتزاز قيمه ايضا، يقول شاكر: «خطوتنا الاكبر اننا لم نستطع الاحتفاظ بها طويلا في قلوبنا (يقصد المثل العليا). لكن هل كان في الامكان ان تبقى او تصمد بعد ان رأينا ما يجري في الحياة؟ وبعد ان كشف لنا المجتمع بما فيه من امثال هؤلاء القادة والكبراء، عن طريق الوصول ومثل النجاح؟». ومهما يكن الرأي في مستوى هذه المسرحية فنيا فانها تستحق ان توصف بأنها مسرحية شجاعة، كشفت اهم قطاعات الاستغلال الاقتصادي، وقدمت اول باشا يطلق عليه الرصاص على المسرح فيرديه قتيلا، في عصر سطوة الباشاوات.

الاقطاع في الريف هو المقابل للرأسمالية في المدينة، والربط بين السيطرة.

الاقتصادية والاستغلال اللااخلاقي للمستضعفين نجده ايضا في مسرحية «الصفقة»، ومن الواضح ان هذه المسرحية كتبت بوحى من قوانين تحديد الملكية الزراعية، فهي ليست دعوة اليها، ولكنها حاشية عليها — ان صح التعبير. الشركة البلجيكية التي تملك اراضي القرية ويعيش الفلاحون عليها اجراء، تريد بيع الارض، وقد سعى الفلاحون لديها ان تبيعها لهم بالتقسيط، فوافقت الشركة ايثارا للسلامة، وبضمانة الارض ذاتها. وتهمك القرية في تجميع المقدم المطلوب، وهوربع الثمن، وتتعاون في الدفع لان تخلف اي شخص عن الوفاء يلغي الصفقة بكاملها. وحين يتم لها ذلك بعد جهد وتحايل، يظهر حامد بك ابوراجيه، ومعه وكيله. ولما كان البك اقطاعيا وتاجرا ويهوى اقتناص الصفقات، ولما كانت القرية عديمة التجربة، شديدة التهيب، تصنع الخوف وتعبد، فقد اقتنعت بان البك مظهر في هذا الوقت الحاسم الا ليستولي على الارض، ومن ثم تقرر انه لاطاقة لها بمنافسته، وربما استطاعت رشوته لينسحب ويترك لهم الصفقة. وهكذا يجد ابوراجيه بك نفسه محاطا باحتفاء لم يتعوده، وتقدم له مبالغ باهظة دون تحليل، فيمتنع، ثم يقبل، ثم يكتشف السبب الذي لم يكن يدري عنه شيئا، فيتماذى، ويتضاعف المبلغ، فيتماذى، ويصر على اصطحاب «مبروكة» فتاة القرية الجميلة، لتعمل في بيته بالقاهرة، ويرفض ابوها بمعاذير لا تجدي، وتبدأ القرية في مزاوله اكراه الاب لتسليم ابنه حتى لا تضيع الارض. ويرفض الاب، ولكن مبروكة تفاجىء الجميع بانها تقبل!! وتسافر، وهناك تسمع من البك كيف خدع القرية، فتقرر مبادلتها خداعا بخداع، فتدعي المرض بالكوليرا، وهكذا تؤخذ الفتاة الى المستشفى، ويعزل منزل البك ويمنع خروجه منه حتى يتم فحص الفتاة، وبذلك تتمكن القرية من اتمام الصفقة.

ليس مصادفة ان يذكر الكاتب ان الارض كانت مملوكة لشركة بلجيكية، ثم اوشكت ان تكون ملكا لاقطاعي وطني هو اشد قسوة واستغلالا لمواطنيه من الشركة الاجنبية. لقد اهتم الحكيم بتاريخ الاقطاع وتطوره، اكثر من مرة، من أهمها ما جاء في «حمار الحكيم»، حيث حمل الاقطاعي المصري وزوجته كل ما يزرع تحته الريف من فق وقذارة، وكل ما يجثم عليه من جهل وعزلة، وحملها روح الهروب من الريف التي تستب ابنائه، اذا ماتعلموا وتعرفوا الى المدينة وولوا وجوههم شطرها وتركوا ريفهم الطيب في العناء. لقد قبلت الشركة الاجنبية ان تبيع الارض للفلاحين بشروط ميسرة لاسباب شتى، فما الاسباب التي حملت حامد بك ابوراجيه على قبول المال، والتطلع الى الفتاة

والاستمتاع باذلال الناس ، وتهديدهم بافساد صفقة لم تكن له ، ولم يكن يدري عنها شيئا ، لولا الخوف المتوارث في نفوس هؤلاء الفلاحين ؟؟ .

في «الايدي الناعمة» دفاع حار عن العمل كقيمة في ذاته ، ضد الطبقات المترفة التي تحتقره لترفعها العرقي وثروتها ، اولان الظروف دفعها الى سبل يصير العمل فيها نزولا عن مكانتها اللائقة في الاعراف الاجتماعية السائدة . كتبت هذه المسرحية في مرحلة ارتفع فيها شعار: تذويب الفوارق بين الطبقات ، فكان بطلاها : البرنس ، او الامير السابق ، ودكتور النحو الذي تخصص في «حتى» و يعرب كل شيء حتى دليل التلفون . بطالة صريحة ، و بطالة مقنعة ، وترفع عن العمل بالورثة ، وترفع بالشهادة ، والمآل انها يعانيان الجوع ، و يبحثان عن يخدمهما و يطعمهما . لقد اهتم الكاتب بالعمل كقيمة وعاصم للشخصية الانسانية ، في كثير من اعماله ، كما سنرى . وهو في «الايدي الناعمة» يدافع عن العمل اليدوي بالذات ، ويجعل المهندس خريج الجامعة يفتح ورشة ، ويعيش من بركة العمل اليدوي — حسب تعبيره . وحين يقول البرنس : العمل للخدم والعبيد ، تقول ابنته التي تمثل الوعي الجديد : العمل هو الحرية ، والعمل — كما يقول عبدالسلام — ليس مجرد نوع من الكسب ، والا لتساوى مع اي مصدر اخر للرزق ، انه اعتدال السوية الانسانية ، يقول : «كنت شابا معتدلا ، لاني اضطرت الى العمل ، وكسب القوت مبكرا ، لأعول والذي المريضين الفقيرين» . ويقول : «البطالة هي المرض الذي يهدم كيان الانسان ، جسما وروحا» . ويتساءل الدكتور النحو ، حين يقارن بين بطالته وعجزه ، وعمل والده وجهاده حتى يتعلم : «... كان يعمل طول حياته ليدفع ثمن تعليمي ، وهأنذا الان قد تعلمت ولم ادفع له اي شيء . عمله قد خدم علمي ، ما الذي يجب ان يخدم الاخر؟ العمل هو الذي يخدم العلم ؟ او العلم هو الذي يخدم العمل ؟» ثم يسترد الدكتور وعيه ، و يبطل هذا التأمل غير العملي ، فيقرر بتساؤله حقيقة جديدة : «هل العلم شيء منعزل عن العمل ، وماذا يصنع عندئذ للناس ؟ وما قيمته في الحياة وما معناه ؟» ! «ماذا يصنع عندئذ للناس» هذه هي الاضافة الاساسية في «الايدي الناعمة» ، فالعلم ، مثل كل شيء ، ينبغي ان يكون من اجل الناس . بل ان هذا المهندس الجامعي الذي تزوج ابنة البرنس وحوّلها الى الايمان بافكاره ، يقول عن الاموال التي يمتلكها : «اني امتلكها اسما لا فعلا . اقصد في نظري ، لي نظريتي الخاصة ، وربما كانت نظرية رجل الاعمال الحق ، وهي ان اموال المنتج الحقيقي ، ولو انها باسمه ، لكنها ملك الدولة ، انه يضعها في الاعمال ، الاعمال التي يديرها في الظاهر

لشخصه، ولكنها في الحقيقة حياة ماثت الاسر، وحياة العلم الصناعي والتطبيقي، حياة الانتاج الشعبي، وحياة النفع العام».

هذه مسرحيات ثلاث، تناولت قضايا مهمة، وقطاعات اجتماعية مهمة. ولقد كان الصراع فيها ماديا، صراحة او ضمنا، ولكن النصر فيها كان لمن يحول المادة الى قيمة، في خدمة الجماعة على وجه التحقيق.

٥ - افكار ومنطلقات اساسية :

متى نصف كاتباً ما بأنه واسع الافق، او تقدمي النظرة؟ بعبارة مبسطة تماماً، حين لا يقول لنا انه ليس في الامكان ابداع مما كان. وحين لا يقول لنا ان اجمل عصوركم خلفكم، وحين لا يقول لنا ليس في استطاعتكم ان تفعلوا ما عجزتم عن فعله. انه في الاولى - لو انه قالها - يخدعنا، وفي الثانية يهزمننا، وفي الثالثة يوثسنا، والكاتب الواسع الافق، التقدمي النظرة، هو الذي يبصرنا، ويجدد رؤيتنا، ويسقي منابع التفاؤل في قلوبنا.. فنعرف معه ان المستقبل مسئوليتنا، واننا قادرون على صنعه، وان شروط هذه القدرة ليس الاحلام والاوهام، ولكنها العمل المتفاني في الجماعة، واتساع القلب لحب الآخرين، والايمان بالحرية، والعدالة، والتجريب والمغامرة كمصدر متجدد للمعرفة، التي ينبغي ان تتاح للانسان بلا قيود او حدود. هذه باختصار افكار الحكم ومنطلقاته الاساسية التي يستحق بها ان يكون كاتباً تقديمياً، نجدها تنداح حتى تصل حد التكرار على مساحة العشرات من مسرحياته.

الايمان بمحتمية التطور الاجتماعي فكرة اساسية عند الحكم، ولكن غاية هذا التطور مرهونة بسلوك الاشخاص ومدى مافيه من ايجابية ووعي، وبذلك يمكن ان يكون التطور مجرد حركة فاقدة الاتجاه، او انتكاسه!! تمدنا «الطعام لكل فم» باهم افكاره حول قضية التطور والثبات في حياة المجتمع. تقوم المسرحية على خطين في الحكاية، او ازدواج التعقيد، ولكنها يلتقيان على المعنى. حمدي وسميرة زوجان عقيمان، حمدي رئيس قسم المحفوظات، او كما تسميه زوجته ساخرة: مفتاح صندوق الوزارة!! تملأ جلسات المقهى ولعب الطاولة فراغ يومه الرتيب، ولكن حين تدب الحياة على الحائط، ويظهر طارق واخته وامه، وطرح حلمه بالغاء الجوع تتحرك افكار حمدي وسميرة في اتجاه اخر. حين يستمع الزوجان الى شكوك نادية بالنسبة لموت الاب وزواج الام، يستدعي الحوار قصة اورست واليكترا، ورغم ان ذكر الجريمة يثير خيال سميرة وحمدي،

فان المعنى اصبح يشغلها عن هذه الجريمة التاريخية ، كما يشغلها عن الجريمة الحالية . يعمل حمدي مرردا ماسمعه من طارق «المهم انه قال لها : ان عصرنا اليوم غير عصور زمان» وحين تحتفي الصور من فوق الحائط يجن جنون حمدي وسميرة ، حتى يتسللا الى الشقة العليا ويغسلاها بنفس الماء والصابون رجاء استعادة ما كان ، ولكن شيئا من هذا لا يحدث لانه إذ حدث يهدم مضمون المسرحية ، فحتمية التطور تعني انه لا شيء يحدث مرتين بنفس الطريقة ، فالزمن يتحرك والملابسات تختلف وحمدي وسميرة الان شخصان مختلفان — تطور ذوقهما الفني حين سمعا نادية وهي تلعب على البيانو حتى نفضت سميرة الغبار عن البيانو الذي جعلت وجهه الى الحائط منذ زواجها وحتى احتقر حمدي وظيفته التي دافع عنها طويلا ، وراح يحاول اعادة اكتشاف الحياة المألوفة من حوله ، وهو يعرف ان فرصته في التعليم محدودة تماما ولكنه اكتفى بان يحب العلم ، وان يقترب من اجوائه . وهنا تتوحد دلالة هذا الحدث مع النهاية المأساوية التي انتهت اليها قصة طارق ونادية وامهما ، لقد عاد الفتى النابغة من اوروبا كما يعود اكثر مبموثينا بعقول متوثبة للعلم والعمل ، وطموح في انهاض وطنهم ، عاد طارق بمشروع يعتبره اعظم انقلاب في تاريخ البشرية لانه يهدف الى الغاء الجوع وهو بذلك اعظم من تحطيم الذرة «فكرتنا هي ان تحطيم الذرة عمل لاقيمة له عند الناس اذ لم يؤد الى تحطيم الجوع» — «عندما نلغي الجوع سنلغي في نفس الوقت عبودية الانسان للانسان» ... «ان من لهم مصلحة في السيطرة على الناس والشعوب لا يناسبهم الغاء الجوع» . ولكن نادية تحاول باصرار ان تشعل نار الغضب عند اخيها لينتقم من امه لا يديه بشكل ما ، فيكون بينها هذا الحوار :

طارق : ارأيت يانادية ؟ انه فعلا جنون ان نفكر تفكير عصر مضى .

نادية : ولكننا مع ذلك يجب ان نصنع شيئا .

طارق : نصنع شيئا مفيدا منتجا . أي هوة سحيقة بين تفكيري الان في هذه المشكلة ، وبين تفكيري في مشروعني عن مشكلة الطعام . لاحظت ذلك مرة وانا اشاهد كذلك مسرحية «هاملت» . قلت في نفسي : يا لها من حياة ضاعت عبثا . حياة شاب مثل هاملت هذا !!

نادية : انها لم تضيع عبثا ، انها ضاعت من اجل العدالة .

طارق : العدالة ؟!

نادية : نعم . العدالة . لا تسخر من هذه الكلمة يا طارق !

طارق : انها اذن كلمة

نادية : لا انها ليست مجرد كلمة . انها قيمة .

طارق : سمها ماشئت ينادية . انا الان شخص مشغول كما ترين ، تفكيري كله متجه الى المشروع ، ولقد تركت شريكى في زيور يخ يواصل بحوثه في نقطة ، وجئت هنا لاواصل بحوثا تكميلية في نقطة اخرى ، ولا بد ان نلتقي قريبا هناك » ...

في هذا المشهد دلالات خطيرة ، فكما ترى لافرق بين عالمنا وعالمهم في القدرة او الطموح ولكن جاء الفرق من البيئة ، فغرق عالمنا في مشكلات حياته الاسرية ، واستهدف لمشاعر اخته الثائرة ، وامه المريية المرتابة ، كما استهدف بمفاهيم جامدة ، ذات طابع شخصي ومرحلي . مرة اخرى نسمع على هذا الحوار بين الاخوين :

« طارق : ثقي ينادية ان مشروعى هذا هو العدالة . العدالة كما يفهمها عصر الذرة ، وعصور الغد . اما عدالة هاملت والكثرا فهي مجرد كلمة جميلة لم يعد يحق لاحد في عصرنا ان يضيع حياته من اجلها .

نادية : عصر الطعام ! الغاء الجوع !

طارق : نعم .

نادية : والغاء القيم !

طارق : نادية ! لا تعيشي في عصور الكتب المدرسية . ارجوك ؟ »

ان القيم ثابتة ، ولكن التعبير عنها هو الذي يختلف ، فالعدالة مطلب ثابت ، وحق ، ولكن العدالة عند نادية تعني ان يتفرغ اخوها العالم للتحقيق مع امه في طريقة موت ابيه ، في حين ان العدالة عند الشاب ذات معنى انساني شامل يليق برسالة العلم ، وماتعلق عليه البشرية من امال . العدالة هي الغاء الجوع ؛ لأن الغاء الجوع يعني الحرية والمساواة بين البشر ، وهو العدالة . واذن . فلو كانت اسرة طارق تحب العلم وتقدره قدره ، كما انتهى الحال بمحمدي وسميرة ، لما وجد من يضحي بطموحه الانساني النبيل من اجل احزان شخصية تصدر عن شكوك مراهقة محرومة !!

سيعود الحكيم الى القيم الخلقية وهل هي نسبية تنتمي الى مجتمعتها ومرحلتها ، او مطلقة ، ترتبط بالتصور العقلي والميل الغريزي ، وذلك في مسرحية « رحلة الى الغد » فقد وضع الاثنان القاتلان المحكوم عليها بالاعدام ، في صاروخ افلت من جاذبية جميع

الكواكب، أصبح الصاروخ فقاعة تسبح في الفضاء. ويتداول المجرمان الحديث. فيكتشفان انها لم يعودا من ابناء الارض. ويرتب الثاني - وهو متكرر الاجرام - سحكا يسلم به الاول. ويستدرك عليه فورا:

السجين الثاني: لو اني قتلتك الساعة؟

السجين الاول: لن تكون هناك جريمة!

السجين الثاني: ارأيت؟

السجين الاول: بالطبع لن يكون في ذلك جريمة، لانه لا يوجد هنا قانون. كل هذا وافقك عليه. ولكنك عندما تقتلني وتراني ممددا امامك بلا حراك، هل ترى انك اتيت فعلا جيلا او قبيحا؟ هذا هو الذي يحدد موقفنا الانساني، لا.. وصف الجريمة، ولا وجود القانون... اننا نسير بلا جواز سفر بلا جنسية... ولكن الجنسية الارضية، الادمية، كيف تريد ان تقنعني انها الغيت؟ وما الذي الغاها؟ بعدنا عن الارض؟ انها ليست في الارض. انها هنا، معنا في هذا الصاروخ لأنها هنا بين جدران الصدر). ليس باستطاعتنا ان نتسرع فنصف هذا التعليل للاخلاق بالمثالية، ظهور كلمتي الجمال والقبح لا يدفعنا الى ذلك، لان الارض، الحس الاجتماعي، والسلوكيات التي اعتدنا، هي التي رسخت في نفوسنا معنى الجمال والقبح، لقد وصف الارض بانها امنا، وهذه الام هي التي منحتنا الصفات اللاصقة بنا، اننا ذهبننا. وتمنحنا مسرحية «الورطة» ملمحا اخر من ملامح صناعة المجتمع للاخلاق، وتأثيره القيمي على الانسان، الذي لن يكون باستطاعته ان يكون شيئا اخر، غير الانسان في المجتمع. لقد بدأت «الورطة» بتعليق نقله ناشر كتب الى استاذ جامعي حقوقي، له مؤلف في علم النفس الجنائي. قال:

«الواحد منهم يقعد يكتب ويؤلف عن الجريمة والمجرم ونفسية المجرم، وهو عمره ماشاف جريمة ولا قابل مجرمين» هذه العبارة المستفزة كانت الخطوة الاولى في اتجاه موافقة استاذ القانون، على ايواء مجرمين ليلة ارتكابهم لجريمة، يقصد رصد تحضيرهم لها، وسلوكهم في اعقابها. وقد كان. ولكن حدث ان قتل احدهم شرطيا، فانهار استاذ الحقوق، واعتبر نفسه مشاركا في الجريمة، ولم يعد يجديه نفعا او اقناعا ما اقنع به نفسه من قبل، من ان تجربته هذه علمية، وهؤلاء النفر من المجرمين مثلهم مثل الميكروبات، تجري عليها التجارب دون مسؤولية عن فعلها، ويحاول الناشر ان يهديء من روع الاستاذ

واحساسه بالسقوط، فيقول: «كل المسألة انك رجل علم، اشتغلت مع مجرمين لخدمة العلم» ويرد الاستاذ: «العلم غير مسئول، لكن العالم مسئول، لانه انسان، قبل ماانا عالم انا انسان».

هكذا لا يستطيع الانسان ان ينفك عن انسانيته، او انتمائه الى الجماعة اينما كان من الارض، او بعيدا عن الارض، وتحت اي شعار او منهج. هو انسان اولا، وفي مجتمع ثانيا، وعمله وعلمه يعودان الى الجماعة، وينبغي ان ينبعا منها في كل الاحوال. ناكيدا لهذا المعنى يحتل «العمل» موقعا بارزا في كثير من اعمال الحكيم. لقد خصص له «الايدي الناعمة» فجعله عاصما اخلاقيا، وعلامة على الحب واساسا للنظام الاجتماعي، وجعله اخيرا الملتقى الذي يتكفل مستقبلا باذابة الفوارق بين الطبقات. وفي «الطعام لكل فم» حدد به التعاون المشربين الشرق والغرب، وجعله مرادفا للعدالة، وصانعا للحرية، ويتأكد معنى العصمة بالعمل، وارتباط الانسانية بالعمل في «رحلة الى الغد». فعندما ادرك السجينان انها في الكوكب المجهول قد تحولوا الى مايشبه الجبال المعدنية، وانها ليسا بحاجة الى طعام، ادركا انها لم يعودا في حاجة الى العمل. ولكن السجين الاول يدرك خطورة الفراغ، فيتساءل: «ماذا يفعل الحيوان، بل الانسان عندما يشبع ولا يجد مايعمل؟ انه يلعب. اليس كذلك؟ مادامنا فقدنا الحاجة الى العمل، فها همنا اللعب» ولقد كان لعبها مدخلا جديدا للتفكير، اي العمل، والتنفيذ.. ويلج الايمان بالعمل وضرورته على الحكيم مرة اخرى، فحين يعود السجينان الى الارض، ويفاجآن بالمنجزات العلمية الباهرة التي تيسر حاجات الانسان ومظاهر نرفه دون عمل او جهد يقلق السجين الاول، فيتساءل باشفاق، وكأثما يخشى على مصير صديق عزيز «ومن الذي يعمل اذن؟

الشقراء: ذلك الذي يحب العمل للعمل.

السجين الاول: ومن هو الذي يحب العمل، مادامت الحاجة مقضية بلا مقابل ولا نعب؟

الشقراء: كل الناس يودون ان يعملوا وتلك هي مشكلتنا الكبرى»

من الطريف ان يقيم الحكيم حوارا بين مسرحيتين من مسرحياته حول مفهوم العمل وضرورته، فيقول السجين الاول حين كان في الكوكب المجهول، ولا حاجة له في فعل اي شيء، وما احس به من حسرة الضياع حينئذ: «عجبا لنا، عندما كنا على الارض، كنا نتمنى إلغاء الجوع والتعب والمرض، كان هذا هو الكمال الانساني الذي نحلم به،

وهنا نحن هنا في الشعب والراحة والصحة الابدية، فاذا نحن في عجز من نوع آخر» هذه العبارة الاخيرة : «فاذا نحن في عجز من نوع آخر» تنفي عن الحكيم النزوع نحو المثالية او العودة الى التوليد الذهني فضلا عن البحث في يوتوبيا جديدة.. انه نوع من اختبار الفرض، وهو اختبار عملي، واقع ي تماما، تلمس ادلته في كل مستويات الحياة الاجتماعية، وطبقاتها من البرنس، الى القرداتي. فقد حدثنا في «حمار الحكيم» عن عائلة عجيبة مكونة من حمار وعز وقرد، ورجل لا يقل عنهم شقاء وعناء في طلب الرزق بهم، ولهم. وكان الفريق كله بما فيه الرجل يتصيد طعامه من زبالة بيت موسر، فرق لهم الحكيم، ودفع الى القرداتي بقطعة نقود، فلقفها الرجل البائس، ولكنه استدعى فريقه على الفور، واستنفضه للعمل، فراح القرد يرقص، والعز تتفافز على ظهر الحمار، والحكيم يمعن هربا لان مقصده الصدقة وليس الفرجة، والقرداتي وجماعته يمعنون في ملاحظته ليشاهد العابهم، لان مقصدهم العمل وليس التسول..

هناك اضافة اخيرة لمفهوم العمل ووظيفته، نختم بها هذه الكلمة عن مجتمع الحكيم، تقدم لنا مسرحية «براكسا او مشكلة الحكم» هذه الاضافة. لقد جربت المدينة حكم الساسة المحترفين فتدهورت احوالها فتحايلت النساء وحكمت، فازداد الامر اضطرابا، وقفز الدكتاتور الى السلطة فدفع بالمدينة الى محقة الحرب. وظل الفيلسوف ثابتا على فكرته المبدئية، يرى ان مائدة الحكم ككل مائدة لا تقوم على ساقين اثنتين، ولا بد من ساق ثالثة: الديمقراطية والفكر والقوة. او براكسا والفيلسوف وقائد الجيش. على ان تقوم فوقهم شخصية تملك ولا تحكم، او كما يقول الفيلسوف: «لا بد من اصبع تحرك خيوطنا الثلاثة، وتعرف سر التأليف بيننا، وتلعب بنا لعب الساحر بتفاحات ثلاث، ينثرها ويجمعها فوق يده، دون ان تصادم او تلمس واحدة الاخرى» ولكن هذا الفيلسوف وبعد ان عانى السجن، ورأى تردي الاوضاع بعد الهزيمة، بما في ذلك اخلاق الناس، استثار الناس، الشعب، ودعاه الى ان يحكم نفسه بنفسه، لمصلحة نفسه. وحين ارتفع هتاف الجماهير ايان المحاكمة: فليحي حكم الشعب، وظهر تصميمها على ذلك، تراءت للفيلسوف حقيقة جديدة، فاذا كان الشعب لا يملك التجربة ليحكم نفسه بنفسه، فان الممارسة هي وحدها سبيله الى ذلك، الصواب الجديد يستكشف من خلال العمل الفعلي، وليس العكس، ولهذا تكون اخر كلمات الفيلسوف في المسرحية، وهي ذاتها اخر كلمات المسرحية، واخر هذه الكلمة عن مجتمع الحكيم: «اني لم اعد افكر، اني اعمل، ما اعجب العمل، حتى ولو بغير تفكير، الى القصر. فليحي الشعب».

صراع الاجيال في المسرح الكويتي



مع رفع الستارة :-

حسين ... الارض تدور

حمود ... نعم الارض تدور غصبا عن جدك

« مسرحية عشت وشففت »

« اهل هالوقت احنا وياهم قاضيين حبل .. لي شدوه رخيانه »

ولي رخوه شديناها .. بالك بالك ينقطع .. خوفنا لا ينقطع وتندمر
الدنيا .. نأخذ ونعطي شنسوي » .

الأب حمود مسرحية الحاجز

« اجيب عيال والعيال يصيرون عدواني .. ما يحشمني (يضع
رأسه بين كفيه) .

ابو جاسم . الاسرة الضائعة

« انا باسألك سؤال ؟ هل افهم ابوي ؟ او هل افهم امي او امي
تفهمني ؟ هل انا افهم اختي او اختي تفهمني ؟ هل انا افهمك
أو انت تفهمني ؟ لا .. بتاتاً .. ما احد فينا يفهم الثاني . احنا
مثل الغرفة اللي لها اربع اركان كل واحد منزوي في ركن ولازم
الصمت . لو كان يتكلم لكن في قلبه صمت ... لاننا نفقد
الصراحة ، وفقدانها كون لنا حفرة كبيرة تخلينا في خوف من
بعض » .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

« احنا كونا هالشكل مثل دروزة الجهرة حوالها الاشياء جميلة
لكنها في اعماقها قديمة » .

عبدالله . الاسرة الضائعة

« اللي افهمه تعتبره خرابيط .. واللي تفهمه اعتبره انا خرابيط ..
اهنيه العلة واهنيه المشكلة .. بيننا شيء يفصلنا بالنص .. زمن
.. مكان .. طوفة .. ما ادري .. اهو اللي يخلي مفهومي يتحول
في نظرك الى اخرابيط وبالعكس » .

فارس . الحاجز

« مت فالك تعض القفص .. اللي يعض القفص عشان يطلع منه
ينكسر منقاره و ينجرح لسانه » .

منيرة . الخلب الكبير

وبعد ، فقد نصت المقولة التراثية ان علموا ابناءكم فانهم
خلقوا لزمان غير زمانكم .

وقال اوزبورن : انظر وراءك في غضب .

وبعد ان ارتفع الستار على هذه العيون التي راح بعضها يخزر البعض الآخر ، لندعهم
هكذا بعض الشيء ولنقف عند آخر مقولتين ذكرناهما ففيها مدخل معقول لفهم طبيعة
هذا الموضوع الذي سنجر الخطى داخل دروبه ، ونلاحظ هذه الأجيال التي تترى متدافعة
بعضها يكمل البعض الآخر ، اجيال تتوالى حاملة في صلبها دفقات الحياة المستمرة ..
المقولة التراثية هادئة تشخص التوالي والتعاقب والاختلاف وتمهد له وترصد التغيير
الذي يمر حيناً هونا وقد ترتفع حدة حتى التوتر والصراع ، وقد يخج و يخفت الى ادنى حد
له ، ومع ذلك يبقى المتواليين هذه الاجيال حتى الامرية فيه ، ولا بد ان يبقى ،
فالتخلص من السيطرة الابوية امر مشروع ، ومتوازن مع رغبة الانطلاق عند الجيل الجديد
.. وفي المقابل يقف عنصر التشبث بالحياة عند الجيل السابق متوتراً .. انها لعبة الشد
والجذب ، أو جدل الشيء ونقيضه . ومن هذا الجدل تكون الصيرورة ، تيار الحياة الممتد
الذي لا يعرف معنى السكون .

ان هذه المقولة التراثية هادئة رقيقة ومسلمة بهذا للواقع وتريد لنا ان نتقبله بل نستعد
له وقد اخفى هدوؤها حدة الصراع بين الاجيال ضمن مقولة توالي العصور والازمان .

وتأتي المقولة الاخرى الناضرة للخلف في سخط ، وهي نظرة معاكسة لم تأت من
الجيل السابق للاحق ولكنها من الجيل الجديد ازاء القديم . وليس الذي يميز هذه المقولة
موقعها فقط ولكن طبيعتها الخاصة انها تجس اكثر الاوتار شداً ، ودلالاتها الساخطة آمنة من
طبيعة الموقع واللحظة المتميزة ، فقدمت نمطاً من النظر الى الخلف يتجاوز النظر الطبيعي
الى الثورة بل التمرد الغاضب يختزل المسافات ، فقد كان المؤلف ينظر الى ذلك النمط

الامبراطوري والعظمة التي تساقط ورق توتها فاذا هي كالحلة ملطخة بالسواد .

ولكن ارتفاع حدة التوترين الاجيال ليس قاصراً فقط على النخطين السابقين ، فهناك لحظات عديدة في التاريخ تميزت فيها درجات التغير فجاءت سريرة حاسمة حكمتها ظروف عدة فاذا الزمن مختصر الى الحد الأدنى والمسافات مختلة والتباين بين الاجيال واضح تماماً كانكسار النهر عند الشلال .. اذا حدة هذا الصراع تضطرد مع تلك اللحظات الخاصة والمتميزة ، لأن هناك جديداً مطروحاً بحدة ليحل على انقاض قديم يجب ان ينتهي ولا وقت للتريث .

ولعل هذا الملمح الاخير هو الاكثر صدقاً على المجتمع الكويتي نتيجة لتغيرات اقتصادية واجتماعية وفكرية واضحة طرأت بصورة حادة اوجبت وسلطت الضوء على هذه المشكلة التي انعكست بصورة واضحة على هذا المجتمع .

وهذه التغيرات هي التي وضحت وعمقت الهوة الفاصلة بين جيلين ، بل انها بين حدي الجيل الواحد ، فمن حيث الشكل الخارجي لمس هذا الجيل حين مسته عصا التغير ، كيف ان الاخت الكبرى عاشت اسيرة الحجاب .. حجاب الثوب والبيت . بينما اختها الاصغر منها لبست الميني جوب ولا يقنعها الا سيارتها الخاصة .

وهنا لا بد من الحذر فلا يجب علينا ان نسرف في الحكم فانه تغير الشكل الخارجي يعكس التغير النفسي والفكري ، ولكن ليس بالضرورة ان يكون مساوياً له ، فالتطابق بين مظهر التطور ومعناه امر عسير المطلب .

ان الثابت المؤكد ان هناك امراً خارجياً كانت دقاته السريعة وراء هذا التغير الذي زاد من حدة التباين بين الجيلين ، وكان هذا الاحساس بالانقلاب غير الروتينية محل اشارة وتنبيه ، فقد كان طبيعياً عند ابي شايح ان تحفر الارض لاستخراج الماء ولكن ان تحفر لاستخراج النفط فهذا محل خوف ، بل ان الدنيا ستقلب (١) وهذا الاحساس بالانقلاب الحاد هو ما يشير اليه ابو فلاح في « عشت وشفت » عنده « ما تغيرت فحسب ، لقد انقلبت مرة واحدة يا حمود (٢) » ، وفي لحظة تأمل للواقع المحيط يقف الاب حمود في مسرحية (الحاجز) ليقدم لنا تقريراً عما يراه ويحسه يقول « الله اكبر ..

« ١ » مسرحية : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، (اللوحة الثالثة ص ٢٩)

« ٢ » عشت وشفت : ص ٣٩

الله اكبر .. قلبي يا الدنيا فوق حذر. قلبي جذبه وقولي جذبه .. وانتجلنا وتخربطنا والا احنا غير .. المجنون مجنون والمطيور مطيور، واللي سلم سلم .. واللي ضيع ولده .. واللي جحد عادات اهله وجدانه وترك رقصهم وتعلق بالشیطان ولا احنا فوق والا احنا حذر .. معلقين بملالة .. لا نقدر نحذر ولا نصعد» (١) .

ان هذا الاختلاط يجسده واقعان شملهما عنوانا المسرحية اللذان احتويا جانبي الموضوع المطروح ، الحاجز أو الملالة ، الاول يشير الى ذلك الخط الحاجز بين جيلين لم يستطعا ان يربحاه من طريقها لتحسد عملية التواتر والتوالي ، وكانت « الملالة » بايحاءها الشعبي المتميز يكشف هذا التعلق في الهواء ، فالانقلاب الحادة جعلت هذا الجيل معلقاً منفصلاً عن ارضه التي كان من الواجب ان ينطلق منها ، وهو في الوقت نفسه لا يستطيع الزعم ان يده قد امتدت الى ثمرة من ثمار آماله ، فبقى متأرجحاً بين السماء والأرض .

ان هذا التعلق كان جديراً بمناقشة حادة وفي مرحلة التقلبات الحادة لا بد من الحوار المسموع والمؤثر القادر على تجاوز كواليس النقاش او مداعبات احلام الغرف المغلقة ، بل وحتى الكلمة المكتوبة التي تعترضها حواجز سببينا الملل ونحن نحسبها .

ان هذا الحوار المسموع المؤثر لن يكون الا من خلال المسرح ، وهكذا كان ..

ولعل من الطريف جداً ان نشير الى المسرح الذي استدعي ليكون معبراً عن هذه الحالة المتميزة وغيرها ، كان هو بذاته من اكثر مناطق الاحتكاك تجوهر حولها هذا الصراع وذلك التباين بين جيلين كان وجوده تحدياً لذلك الجيل القديم واثباتاً لقدرة الجيل الجديد ، واضحى الجدل حول وجوده وادواته منطقة احتكاك ساخنة .. ولكن تلك قصة اخرى نتركها بين ايدي مؤرخي تاريخ الحركة المسرحية (٢) ..

« ١ » الحاجز : الفصل الاول . ص ١٤ - ١٥

« ٢ » انظر تفصيل هذا في كتاب الدكتور محمد حسن عبدالله « الحركة الادبية والفكرية في الكويت » وفيه عرض لهذه الحوادث .

ومن الطريف الذي يمكن اضافته هنا ، وهو يعكس تباين المفاهيم وتضاربها هي انه عندما استطاع بعض افراد الجيل الجديد في تحقيق بعض هذه الاحلام ، وانشئت بمجمعات الخدمات الاجتماعية العامة في مكان واحد : جمعية تعاونية - مسجد - مكتبة عامة .. هذه النظرة المتفائلة التي وجدت بين المسرح والمسرح والمكتبة استقبلت بعاصفة واثارت الثائرة ضد دور العرض بما ادى الى شل بعض هذه الدور تقريباً وقد صمدت واحدة رامية الى بوادر القبول كما كشفتها الايام .

ولكن المسرح جاء أخيراً حاملاً على اكتافه عبء طرح القضية الاجتماعية ومنها جسّد هذا الصراع الدائرين جيلين تعمقت هوة الخلاف بينهما، وتناثرت الكلمات وتعددت المواقف والشخصيات الحاملة لهذا الهم المتميز.

ان هذه الانطلاقة الاولى والتي لا شك من انها تمثل بؤرة التمرکز هي ان كل طرف من هذين الجيلين يحكمه واقع معاكس للآخر، فنبض الحياة الحار المتدفق والذي يتوثب في الجانب المضىء منها هو هذه الحركة الدائبة في دماء الجديد، ان غائماً في مسرحية «انا والايام» يرى انه من الظلم ان يدفن الانسان نفسه وهو شاب، واذا كان الحزن نصيبه فتى يفرح، فعليه ان يستغل هذا الشباب قبل الا يضيع، بل يدعوا به الى ان تمسك يده لترى نبض الشباب «.. فيه اندفاع .. فيه حماس، هالنبض له مصدر وسر خفي .. ما يلقاه الا اللي يبحث عنه (١)».

وفي الجهة المقابلة يتّين عنصر الفناء في الجيل الآخر، فهو غالب عليه مهبط كانت مظاهر الاقبال الزائفة على الحياة فتشبههم فيها تشبث موت لا حياة. وتوتر الخير الواصل بينها لان جريان اكسير الحياة الشاب يعاكسه هذا المفهوم الآخر، فأبو خليفة في «المحلب الكبير» لا يرى من الحياة الا جانبها الغارب، (انا اعرف زولية وحصير .. انت حسبالك احنا طوليلين ربعة بالدنيا .. كلها يومين ومفارقينها .. اشفايدة القصور اللي بينونها وتبقى بعدهم .. ما تعلمني اشفايدتها .. ما يدرون ان عمرهم قصير .. انا لوما الحيا ان كان سكنت بكبر والا عشة (٢)).

ولهذا الركون الى الحياة الساكنة الراكدة تفسيره الذي لا يبخل المسرح بتقديمه على خشبته، وكما تقول احدى شخصيات مسرحية (الجوع): (هذيلا ناس مرت عليهم فترة قاسوا فيها، كانوا يكافحون كفاح الابطال ويعيشون في صراع من اجل لقمة العيش لهم ولعياهم، ولما توفرت لهم اشياء اكثر من لقمة العيش فقدوا اللذة في الصراع مع الحياة وقعدوا عايشين على الهامش .. وهذي مأساتهم .. ما عندهم استعداد لأبعد من لقمة العيش.) (٣)...

(١) انا والايام ... الفصل الثالث ص ٣٣

(٢) «المحلب الكبير» الفصل الاول . ص ١٣

(٣) الجوع . الفصل الاول . ص ٨

اذن من المحتم ان تتعاكس الاتجاهات ويبدأ الشد والجذب ويحدث الصراع الذي حاولت بعض المسرحيات رصدته وتشخيصه ومن ثم وضعه على المحك .

ولكن جرثومة الفناء في هذا الجيل القديم لم تحل دون التشبث بالمقادير، وهو تشبث موت لا حياة، وهذا فقدان لمعنى الحياة قد يغطيه، احيانا، التمسك والتحكم في مقادير الامور، وقد يتجاوز الى جانب المتعة فيه . وكل هذا لن يخفي هذا المفهوم الفكري المعاكس لمعنى التطور..

وهذا التسلسل الابوي يتخذ من عدة اشكال مؤداها واحد، ففي مسرحية «عشت وشففت» مظهر صارخ لهذا، لذلك رأى الدكتور محمد حسن عبدالله فيها رسدا للتطور الاجتماعي وانها اشارة ذكية الى وجود الفجوة التقليدية بين جيل الاباء والابناء، ورغبة الجيل الجديد في شق طريقه مرتكزا على الاسلحة والفرص التي وضعها جيل الاباء بنفسه في ايديهم، فابو فلاح يصنع التطور ويخشاها، فقد كان هو وراء هجر ابنه فلاحه الارض والاتجاه الى التعليم، ولكنه لا يؤمن بتفكير ابنائه وقدرتهم على الاستقلال بالرأي، ولكنه قد غرس البذر فوجب عليه ان يتقبل الثمار.. (١)

وهذا حق، وهناك وجه اخر مكمل لهذا الحق، وهو ان هذه الفئة من ذلك الجيل اعطت لنفسها حق اتخاذ القرار مطمئنة الى سيطرتها على النتائج، فقد زوج ابنه وسيطر على مجرى الامور، فجعل الزوجة طوع يدية، وشكلها بطيئة واطمأن الى هذا. وهو، كما ادخل ابنه سالم الى المدرسة، اخرج الحفيد منها ليعلمه التجارة على يديه..

ان ابا الفلاح لم يكن يزرع دون وعي، وبعد استفادته من ذلك الدرس الاول، جعل خطواته دالة على القصد الكامن وراء كل خطوة، ولن يخدعنا وهو يقول ببساطة : (اطلب من الله حسن الختام.. نحن ايها الشباب انتبهنا وتركنا الدنيا لكم). (٢)

كان هو اول من حطم هذه المقولة، لانه يدرك تماما ما يدور حوله ويريد ان يوقفه عند حده، فالدنيا عنده لم تتغير فحسب ولكنها انقلبت مرة واحدة، (٣) ونجده يرد النصيحة القائلة بان عليه ان يساير هذا الوقت بقوله : (لو سايرنا هذا الوقت لتعبنا) وهو

(١) مقدمة مسرحيتي دقت الساعة وعشت وشففت .

(٢) عشت وشففت : ص ٤٣

(٣) عشت وشففت : ص ٣٩

يخشى ان يكون غلمان هذا الزمان قد قلبوا عقول اهل جيله (١) ..

ان هناك سبق واصرار وترصد للوقوف امام هذا المد الجديد، و يقوم على المصادرة المباشرة والتخطيط الخفي، فقد صادر حرية ابنائه في ان يرددوا ما علموا، فالارض ساكنة لا تدور، وهناك قمر واحد هو (قمر ربي)، فسك الاذن ومحاولة تحطيم القنوات الجديدة هي مصادر واضحة .

ولكن الاخطر من هذا هو هذا التخطيط المبرمج . في محاولته سحب البساط عن طريق الزوجة والحفيد حيث حاول تطبيعهم بقناعاته الخاصة . لقد كان حاضرا مهيمنًا ليخنق محاولة تجاوزه .

كانت مواقفه هذه هي التي اججت الصراع وجعلته يغطي كل مساحات السطح البارز، ولا بد من حركة تحدي الجيل الجديد .. لذلك كان تسليمه ليس تسامحا او تفهما ولكنه هزيمة مباشرة .

لقد استطاع الجيل الجديد ان يحطم الاساسات التي اعتمدها، لقد اعاد سيطرته على الزوجة والحفيد، بل انهم جذبوا الى جانبهم بعض نماذج الجيل القديم القادر على التأقلم مع هذا الجو الجديد، يقول احدهم مخاطبا هذا الجد : (يا ابا فلاح، لقد عشنا زماننا كما نريد فداع غيرنا في زمانهم يعيشون كما يريدون (٢)) . وهذا ليس حثا بل دعوة الى التسليم بمنطق هذه العبارة نصا وروحا، وكأنه استسلامه بعد ذلك هزيمة واضحة كشفها الفاظه المرة التي حوت القهر لا تسليم المقنع بحق الاجيال التالية :

«نعم تدور غصبا عن جدك»

حقا انها تدور رغم عناصر الفناء المتسلسلة ..

وهناك نمط اخر هو اكثر الانماط بقاء واستمرارا، وهو ذلك الذي يحسن مسك العصا من منتصفها، ويعايش القناعتين في آن واحد، فيشيع نغمة التردد التي تظل سارية المفعول، فيكون في حين عونا موحيا بان القضية قد حسمت لصالح الجديد ولكن !!

(١) السابق : ص ٤٠

(٢) عشت وشفت : ٥٨

رأينا كيف وقف حمود في «عشت وشفت» مناصراً، وسنلتقي بجمود آخر في مسرحية الحاجز، يحمل نفس الاسم، ولا يختلف عن السابق، بل يشخص علاقة الجيلين موضعاً أسلوبه في التعامل: (... اهل هالوقت احنا وياهم قاضيين جبل .. لي شدوه رخيانه ولي رخوه شديناه .. بالك .. بالك ينقطع .. خوفنا لينقطع وتدمر الدنيا .. ناخذ ونعطي شنسوي) (١) .

وحرباوية السلوك هذه سمة من سمات هذه الشخصية التي تحمل في داخلها نقيضين متعاكسين، ولكنها مع ذلك حاولت التصدي لهذا التمرد في الاسرة خضوعاً للمسلمات القائمة ..

وهناك مظهر آخر من مظاهر تعامله العام، فقد اقنع نفسه بمقولة ويريد ان ينفذ غيره بها، فهو يؤمن بعدم جدوى التصدي المباشر، يملك دائماً ماء بارداً يطفئ به نار الاعصاب: (اتبع هوى الديرة اللي تعيش فيها . تنجح .. تغتني .. لا تعاكس هواها وتضيع) (٢) .

اذا فشخصية حمود تطویر مباشر لاسلافه الذين حاولوا التصدي لتيار التقدم فتساقطوا . وهي تكشف لنا ذلك التيار الحلم الذي كان يأمل ان يهز اركان القديم بالاحتكام الى التفكير العقلي والمناقشة، فتسلسل الى داخله نغمة الشك والخوف، لذلك لم يكن هذا النمط واثقاً من ارضيته التي يقف عليها (هؤلاء عيالنا يا ام فارس .. طالعين من ارواحنا .. وزمانهم متغير .. وانا حائفل عليهم .. ككل ما اشوف شي جديد، ما ادري اهو صالح لهم والا طالح .. هاللي تشوفين .. بلشة .. الواحد مهو عارف راسه من كرياتسه) (٣) .

ومع كل هذا فاننا اذا احتكنا الى الواقع المشاهد فان هذه الانماط كلها ترتشف من معين واحد وتصب في مجرى واحد، فالسيطرة والمصادرة وخنق كل تطلع، والاحتكام الى منطق العادات والتقاليد والتمسك بالثابت ومحاربة كل جديد متغير، كل هذا وغيره كثير هو النتيجة مهما تغير لون القفطان ..

(١) الحاجز: الفصل الاول. ص ١٣

(٢) الحاجز: الفصل الاول. ص ١٥

(٣) السابق: الفصل الثالث. ص ٢

والآن ، ماذا على القسم الامامي من خشبة هذا المسرح الكبير ، ماذا يريد الابناء وماذا يقولون :

في مسرحية « عشت وشفت » لحظة جديرة بأن تكون منطلقاً مجسداً لطبيعة تحدي السكون عند الجيل الجديد ، فالعبد مبروك تساءل لأول مرة عن هذا التكرار الرتيب في حياتهم ، ولما جاءت الاجابة مؤكدة هذا التكرار لم يجد وسيلة الا الانتحار هرباً من هذه الحياة التي تعافها النفس على حد تعليقه . فحين السكون يكون الموت اجدي .

ان هذا الحادث العابريوحي بأن هذا الجيل الذي اراد ان يغير هذا الثبات انما كان يقدم البديل الحي للانتحار . فرغبة الحياة النامية المتغيرة هي الدافع الاكبر وراء هذا الصراع ، فسبباته واضحة في المسرح الكويتي ، لذلك كان الجيل الجديد يحمل في داخله ذلك الاندفاع ، والنفض الآتي من السر الخفي الذي يجده من يبحث عنه على حد تعبير غانم في (انا والايام) ..

وعندما تفتحت الاعين على هذه الحقيقة العظيمة صدمتها قسوة الواقع الذي حاول ان يخلق هذه الارادة ، فها هي احدي شخصيات مسرحية (انا والايام) تقدم اللامبالاة التي ينظر اليها جيل الالباء الى الابناء ومشاعرهم ، تقول هذه الشخصية (زوجتي لامي وهي قاعدة تشرب كوب حليب واصبح مصيري ومصير كوب الحليب واحد) ..

واذا كان هذا مصير مشاعره ، فليس من العجب ان يحس باليتم الحقيقي لأن اباه لا يتفهم افكاره وهو لا يؤمن بافكار ابيه ، فبينها ، اذن ، خلاف واسع .

وهذا العرض المبسط يقدم محور القضية التي وجدت طريقها الى عدد من المسرحيات حاولت بلورة هذه الهوة الفاصلة التي الغت تواصل الابوة بالبنوة لأن حدودها فوق العواطف ودخولاً في المصائر ، فلا حق للموت في التحكم في الحياة . وليس للغارب حق تشكيل من انطلق في ضوء الشمس المشرقة توأ . فكان لا بد من حركة الجذب والشد .

وهذه شخصية اخرى تقترب اكثر من جوهر هذا الموضوع فتصارع حين تكون المصارحة واجبة ، ففارس يضع هذه الحقيقة امام والده واضحة تستدعي التأمل والتفكير يقول : (اللي افهمه تعتبره خرابيط .. واللي تفهمه اعتبره انا خرابيط .. اهنيه العلة واهنيه المشكلة .. بيننا شيء يفصلنا بالنص .. زمن .. مكان .. طوفه .. ما ادري ..

أهو اللي يخلي مفهومي يتحول في نظرك الى خرابيط وبالعكس (١) .

هو خلاف في المفاهيم ، وتمايز بين عقليتين يصعب تقاربهما ، وهذا لا يحمل في هذه السطور القليلة خلافاً نظرياً يدار بحوار بارد ، ولكنه يقدم امراً متعلقاً ، كما ذكرنا ، بالمصائر . وعندما نرى هذه المشاهد في سياقها ومع ظروفها سندرك انها جاءت ن بطن المعاناة ، فهذا الجيل كان هو الأكثر تعرضاً لوهج هذه النار القاتلة .

ولنأخذ محوراً واقعياً واحداً نلمس من خلاله اثر هاتين النظرتين ، وتمايز هذين المفهومين ، ولتكن القضية الاجتماعية البارزة والتي كانت دائماً رمزاً لهذا الصراع وتعني هنا قضية المرأة . فالمرأة كانت هي الأكثر تعرضاً لهزات هذا التغير ، وحوها تركزت تلك المفاهيم التي تحولت الى تقاليد ثابتة ، فحريتها تمس الشرف والعفة ، وأيد ان يراق الدم حول هذا الشرف الرفيع !!!

كانت قضيتها قاسماً مشتركاً في كثير من المواقف التي دارت حول هذا الصراع فهي نقطة الاختبار الأولى لما سيأتي بعدها . وقد دفعت المرأة ، الواقع والدلالة ، ثمناً باهظاً يضطرد بشكل محزن ، فعندما انطلقت ليلى في مسرحية « غلط يا ناس » وقد دفعها امالها لأن تقول في احدى المراحل بأنها هي وحدها التي تقرر مصيرها ، وقد املت بحصولها على العلم ان تمارس العمل لتثبت استقلالها الاقتصادي ، نسيت ان التقاليد التي ارتكزت وعمدت التمييز الطبقي والعنقي كانت سداً منيعاً دون هذا (٢) .

وعندما خضعت لزواج الجبر والقهر املت مرة اخرى ان تحقق في هذا الزواج مفهوم المشاركة في السراء والضراء والا تكون سجينه الحيطان الاربعة كان نصيبها الفشل والسخرية (٣) .

ان هذا الطرح البسيط تضمن اساسين مهمين لم تغفلهما المسرحيات الأخرى وهما :

— حرية الاختيار .

— التمايز الطبقي .

(١) الحاجز : الفصل الاول . ص ١٧

(٢) غلط يا ناس : الفصل الثاني . ص ١١

(٣) السابق : الفصل الرابع . ص ٢ وما بعدها

اننا نلتقي دائماً بالمرأة التي تصطدم دائماً بمنع حقيها في الاختيار، وان ملكت بعض هذا الحق فهو مظهر او شكل ، بمعنى انها تختار ضمن الحدود المرسومة ، تلك الحرية المعلمة او المفرغة من محتواها ، هناك دائماً اسوار بنيت من اسمنت التقاليد تمنع التجاوز .

ومن المضطرب ايضاً ان هذا الاصطدام يكون مع المحور الآخر ، ونعني به التمايز العرقي ، والمتضمن في داخله في كثير من الاحيان التمايز الطبقي .

لقد عرض عبدالرحمن الصويحي هذا الموضوع في مسرحيته التي اشرنا اليها قبل قليل ، بصورة عابرة ومفككة ، اما المرحوم صقر الرشود فقد بدأ حياته المسرحية مع هذا الموضوع طارحاً اياه بتصوير عميق ، فقد قدمه من خلال مفهومه الخاص والمحدد ، وفيه ينتصر المؤلف لعناصر التقدم حيث استطاع الشاب من كسر هذا الحاجز ، فتزوج فتاته بل وقسر الاهل الى الرضوخ لسنة التطور (١) .

ولكن هذا الحسم المندفع بحماس الشباب لم يكن الحل المطابق للواقع ، وان حسم هذا الصراع محكوم باعتبارات تتجاوز القناعة الفردية ، فهو اعمق واطور واكثر ضراوة ، وان الحل لن يأتي فقط من اقتناع الاسرة من الداخل ، فالتقاليد والمفاهيم السائدة والمتحكمة اقتصادياً واجتماعياً فوق الافراد . هي شيخ ظاهري مهيمن على الاجيال . فكل شيء يفسر حسب المنطق السائد ، كان حسن في (غلط ياناس) يحتكم في تساوي الناس الى الآية القرآنية : « وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا ان اكرمكم عند الله اتقاكم » .

و يتهرب الاب من مواجهة هذه الحقيقة راكناً الى ان الامر خارج عن ارادته (ولو كان الامر بيدي جان ما عليه . ولكن تعرف وراي جماعة واقارب يشيرون علي باجر) (٢) .

وليس هذا منطق فرد عابر ولكنه المفهوم السائد والذي سخر واستغل كل شيء في

(١) نص مسرحية «تقاليد» التي عرضت هذا الموضوع مفقود ، وقد حفظ لنا الدكتور محمد حسن عبدالله تلخيصاً له كتبه المرحوم صقر الرشود بخطه . انظر كتاب الحركة الادبية والفكرية ص ٥٥١ .

(٢) مسرحية «غلط ياناس» الفصل الثالث . ص ١١ ، ١٢ .

ثبات وجوده ، فها هي الام في الحاجز تقف الموقف نفسه وتردد المقولات ذاتها ، بل انها تؤكد ان هذه هي سنة الحياة (الله خلق الدنيا جذبه .. هيلق . قرازة ، ما يصيرون مثل الاصلين .. وفضلنا بعضكم على بعض) .

اما الاب فهو يقف في نفس الصف ، ولكنه يحاول تفهم هذه التطورات ، « يطمئن ، تبعاً لفلسفته ، بأن قناعاته الفردية في بعض الامور لا تعني شيئاً ، فنطقه الذي يتبعه والقائم على ان يتبع هوى البلد الذي يعيش فيه ، يحدده ويجعله اسير سلطة التقاليد المهيمنة لذلك تبدى لنا حيرته : (هذه هي المشكلة .. عندنا اصل لا ندري شنو؟ بس اصل .. ونخاف يضيع .. عطونا اياه اللي قبلنا وابلشونا فيه .. مثل الامانة .. ما نقدر نلعب فيها) (١) .

ولكن هذه الحيرة لا تعني شيئاً ما دام خاضعاً للضغوط خائفاً من التحدي .

وهذه المسرحية ليست كسابقها ، لا تحسم الموضوع الصالح الجديد ، ولكنها رصدت الواقع وفسرت خفاياه ، وتركت النهاية المفتوحة ، فالجيل الجديد يقف حاملاً على اكتافه اثقال الاحباط ، ولكن هناك بصيص من نور ضئيل يعني ان ثمة املاً باقياً .

ها هي موضي وفارس وقد حيل بينهما وما يريدان يقفان امام الشباك التي ترى فيه موضي انه لو انفتح لما كان هناك اي اشكال ، وهي تحس انه يكون شيئاً مهماً ، كلاهما يريد ان يفتح خلفه ، فهما متفقان حول بؤرة القضية . فالجيل الجديد يقف حاملاً على اكتافه اثقال الاحباط ، ولكن هناك بصيص نور ضئيل يعني ان ثمة قادم .

ولكن هذا الصراع قد يكون اكثر حدة ومأساوية ، فنيمة في المقلب الكبير لا تقف نرقب شاباً مجازياً ، ولكنها تتحسر على كيانها المسحوق ، فهي حين حيل بينها ورغبتها كان التحطيم وفقدان ذاتها وعقلها ايضاً ، فان صرخت ناعية بنات جنسها ، فانها تؤكد ايضاً العذاب الحقيقي ليس في هذه الجدران المحيطة ، فانها ارحم من العقول التي حبستهم (٢) ، وترى ان الصراع مدمر ، فالذي يريد ان يعرض القفص هارباً سيتكسر منقاره (٣) .

(١) الحاجز : الفصل الثالث . ص ٦

(٢) المقلب الكبير : ص ٢٣

(٣) السابق : الفصل الثاني . ص ٢

وبينما كانت تصرخ صرختها هذه يقف حوفاً اخوها وليد ، نموذج آخر محطّم ، يفسر الواقع من منطلق تحكم القوة ، فهذا العالم قط مفترس وحامّة ، ولكن اين له ان يخوض الغمار بعد ان فقد ذراعه في لحظة دفاع عما يؤمن به . ولكن هذا الموقف يفجر قضية اخرى هي جزء من هذا الصراع ونعني به صراع الجيل مع نفسه ، مع عناصر الهدم المتغلغلة في داخله وهذا موضوع آخر مكمل جدير بوقفة خاصة .

ولكن ، لماذا هذا الشلل والسقوط احياناً ؟

قد تحمل الاجابة على هذا السؤال تفسيراً لهذه الهزيمة أو التوقف ، فهما كانت الدلالة الاليجائية لهذا الصراع فان هذا لن يعفي من ان نقول ان الاستجابة مرهونة بطبيعة الموضوع الذي تطرحه ، فحل المشكلة الفردية لا يعني حل الموضوع الاجتماعي ، وان الجديد لا بد من ان نتجاوز من التغيير للتغيير الى صياغته ضمن مفهوم فكري مقبول ، فاذا كانت حفلة موزي في الحاجز تعني كسر حدة الفوارق العرقية ، فان حفلة فارس تحمل معنى التغريب والضياح ، ان فارساً يقدم السطوح الملساء على انها الجوهر ، فبينما نجد الالب يعي معنى العمل نلمس التواكل والضياح عند فارس ونماذج اخرى .

اما وليد فقد شغل نفسه بمراقبة الامور دون ان يسعى لايجاد البديل المقنع ، وعندما فقد ذراعه لم ينتبه الى ضراوة الصراع وامتداده الى جيله ، فالأخ خليفة هو الجرثومة الباقية من عناصر التخلف ، ولكنه انصرف الى التفكير المجرد والفلسف .

ان النغمة الخطيرة التي برزت في مسرحية (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ب) والتي جعلت الجيل المندثر يضع قيمة الانسان ازاء القيم الطارئة فأوحت بضياح وافلاس الشكل المزخرف والمجوف الذي ظهر فيه جيل النفط المتباكي على الرفاهية ، اليس مؤسفاً ان يكون ناقوس الخطر في « الكويت سنة ٢٠٠٠ » ان ورقة الثروة الطارئة لم تحسم الصراع لصالح القيم الباقية ، قيمة العمل والاحساس بالوجود ولكنها شكلت المجتمع تشكيلاً مهترئاً سقط لأول هزة ، ولذلك كان لا بد من ان يمك الجدم مرة اخرى باذن الجيل الجديد و يردد عليه كلمة (علاوي) في « الكويت سنة ٢٠٠٠ » ، « تعلم لتعيش » ولنقل ايضاً ان لم تكن تقدم رؤيا واضحة تحسم الامر للقيم النظيفة والفاعلة فانك ستسقط في ضباب قاتل ويا له من ضباب .



من تجربتي في المسرح الاجتماعي



الأستاذ
سعد أردش

تقدمة :

يستهيوني الموضوع المسند اليّ بمناسبة « ملتقى صقر الرشود » ، لأسباب عديدة وبديهية منها – وربما أهمها – المناسبة نفسها ، فصقر الرشود ، رغم اختفائه السريع والمفاجيء في سن مبكرة ، يعتبر من أهم رجال المسرح الذين رفعوا شعار « المسرح

الاجتماعي» في الوطن العربي ، وفي ظروف فيها من الصعوبات أكثر مما فيها من التيسيرات ، وفيها من الجفاف أكثر مما فيها من الخصوبة . ولو تهأت لصقر الرشود في بلده الكويت المقومات المعقولة ، ولو منحه القدر فرصة اطول ، لكان دون شك قد دفع بفلسفة في الصياغة الاجتماعية للمسرح خطوات واسعة الى الأمام ، بما يتضمنه ذلك من أمل في استمرارية مسرح عربي رائد وطليعي ، ولكن هذا كان قدره ، وهو ايضاً اقدر رجال المسرح العرب الذين يتجاسرون على سلوك هذه الطريق الشاقة ، الشائكة بقدر ما تقوم على الالتزام بقضايا الانسان الفرد ، والانسان المجتمع ، في مواجهة كثير من القوى العادية : هو قدرهم ، احياء كانوا أم امواتاً .

وبقدر ما يستهويني موضوع البحث ، بقدر ما يضعني أمام الكثير من الصعوبات ، فهو مريض متشعب المسالك ، غزير المادة ، ولكن تشعب مسالكه وغزارة مادته هما في الواقع اشق الصعوبات . وصعوبة اخرى قد لا تقل اهمية عن الصعوبة الأولى هي أن البحث يتخذ مادته التطبيقية من تجربتي الذاتية ، وهو أمر فيه ما فيه من المحاذير ، واثقلها على النفس أن يتحدث الفنان عن تجربته الذاتية ، فهذه مهمة غالباً ما يسعد الفنان أن يقدم بها النقد . على أنه قد يكون من حسن الحظ أن تحت يدي بعض ما كتبه النقد عن هذه التجربة الذاتية المتواضعة وان الاسناد الى هذه الكتابات قد يخفف بعض الشيء عسر المسار ، وسيثري دون ما شك هذه المحاولة .

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

مفهوم المسرح الاجتماعي :

يتطور مفهوم « المسرح الاجتماعي » عبر تاريخ الإنسانية ، ويرتبط تطور هذا المفهوم بتطور فكرة المجتمع وقوانين التنظيم الاجتماعي ، وبهذا المعنى فلا شك في ان مفهوم المسرح الاجتماعي عند الكلاسيكيين يختلف عنه في مسرح عصر الأحياء — رغم استلهاهم الأخير للكثير من عناصر بيئة الأولى — ولا شك في ان هذا المفهوم يختلف من مسرح ما بعد الثورة الفرنسية عنه في المسرحين الكلاسيكي والكلاسيكي الحديث ، ولا شك ايضاً في أن تناول الحديث — منذ القرن التاسع عشر — يختلف كل الاختلاف عن التناولات السابقة عليه . بل ان هذا المفهوم يتعدد بتعدد الأماكن في اللحظة الزمانية الواحدة ، بحسب تعدد الفلسفات والمذاهب الاقتصادية ، ونحن نلاحظ في زماننا الفوارق الشاسعة بين بنية المسرح في الكتلة الاشتراكية وبنية في الكتلة الرأسمالية ولقد نجد كثير من الفوارق في مسرح الكتلة الواحدة ، وغالباً ما تكون هذه الفوارق نابعة من بعض التعديلات على المذهب الاقتصادي الرئيسي .

المسرح الاجتماعي اذن هو مسرح يقوم على شبكة من العلاقات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي تنظم مجتمعاً ما ، أو التي يتوق الى تحقيقها مجتمع ما . وهذا المعنى فأنتني أميل الى استبعاد نوعيات من المسرح قد تنسب خطأ الى المسرح الاجتماعي : كمسرح الاسرة (مع استثناءات محددة في مستوى ابن سن وتشيكوف وبيرانندلو ، حيث ترمز الأسرة كمجتمع صغير الى المجتمع الكبير) ومسرح الثلاثي المشهور — الزوج والزوجة والعشيق — ومسرحيات الفودفيل بوجه عام .

على أن الاساس الاقتصادي السياسي للمسرح الاجتماعي قد لا يصور بالضرورة تطلعات المجتمع نحو الأفضل — وهي احدى الوظائف الاساسية للفن — بل انه قد يكرس الواقع بكل ما فيه من سلبيات ومن مظاهر الظلم الاجتماعي ، وهنا تتبدى اهمية عنصرين شديدي الارتباط بصياغة المسرح الاجتماعي :

أ — طبيعة النظام السياسي الاقتصادي .

ب — فكر الكاتب ومدى التزامه بقضايا المجتمع .

والواقع أن العلاقة بين العنصرين هي علاقة حوار بين ندين في بعض الاحوال ، ولكنها في الغالب ما تكون علاقة حوار بين القوي والضعيف ، أو بين السيد والمسود أو بين السلطة والفرد الأعزل ، سواء ادى هذا بالكاتب الى مساندة فكر السلطة أو الى اسدال الظلال الكثيفة على فكره المناقض عن طريق الرمز أو الالحاء أو الاسقاط ... الخ .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ونستطيع أن نرى في « سوفوكل » مبدع « انتيجوي » ، وفي « سارتر » مبدع « الذباب » وفي « كامى » مبدع « الطاعون » كتاباً انداداً للسلطة ، كذلك فإننا ندرك نفس الصفة في « النار والزيتون » و « عسكر وحرامية » لالفريد فرج ، وفي « حفلة سمر ليلة ٥ حزيران » لسعد الله ونوس . ونستطيع ان نرى في كورني وراسين وتوفيق الحكيم وعزيز اباطة كتاباً مؤازرين كل المؤازرة للنظم السياسية الاقتصادية القائمة ، بينما يشذ عن القاعدة مولير من فرنسا عصر النهضة ، وكثيرون من جيل نعمان عاشور فيما بعد ١٩٥٢ في مصر ، وإن كان معظم انتاجهم قد سلك طريق الرمز أو الاسقاط .

على أن هناك نوعية أخرى من الكتاب تسلك غير هذين الطريقتين ، وتبني أديها المسرحي على قاعدة راسخة من الفكر الاقتصادي ، خاصة اذا كان هذا الفكر هو فكر الثورة ، وامام الأئمة من عصرنا لهذا المنهج هو برتولوبريخت في مسرحه التعليمي

والملاحمي . هؤلاء هم الذين يجسدون من ادبهم وفنهم آمال المستقبل وتطلعات الجماهير نحو الأفضل ، وهم الذين يشهرون ادبهم سلاحاً فعالاً من اسلحة التحول الاجتماعي .

توفيق الحكيم ونعمان عاشور: جيلان في مواجهة المسرح الاجتماعي :

لست اريد هنا ان ادخل في بحث تحليلي نقدي لمسرحي (الجيلين ، ولكنني اردت فقط أن اقدم تطبيقاً حياً من المسرح المصري على ما طرحته سابقاً حول مفهوم المسرح الاجتماعي

توفيق الحكيم ، هودون شك أبوالمسرح المصري المعاصر ، وهو في نفس الوقت تواصل فكري لما سبقه من مراحل الواقعية النقدية التي وضعت في اعتبارها مجرد الدعوة الى الاعتدال والى التعاطف الرومانتيكي بين طبقات المجتمع المصري (مسرح علي الكسار وعزيز عيد و يوسف وهبي ونجيب الريحاني) .

لقد كان توفيق الحكيم يمثل دائماً المفكر الليبرالي الذي يسعى الى تكريس النظام الملكي — قبيل ثورة ١٩٥٢ — مع الدعوة الى شيء من التوازن والتعاطف ، ومع التطلع الى تحقيق بعض سمات الحضارة الأوروبية في المجتمع المصري ، ولم يستطع ان يتجاوز حدود هذا الاطار الفكري ، حتى بعد قيام ثورة ١٩٥٢ ، وبعد التصريح المشهور للزعيم الخالد جمال عبدالناصر بأنه رضع لبن الثورة من روليت « عودة الروح » ونستطيع أن نتحقق من ذلك إذ نقرأ مسرحيته المنشورة في « المسرح المنوع » بعنوان : « نحو حياة افضل » وهي معاصرة لدعوة الثورة الى الاصلاح الزراعي وتأميم الارض الزراعية وتمليكها — في اطار مشروع قانون تحديد الملكية الزراعية — للفلاح المصري : في هذه المسرحية التي استوحى فيها اسطورة « فاوست » ، وجه توفيق الحكيم نقداً ساخراً لاذعاً لهذا المشروع الثوري ، وخلص من مسرحيته الى أنه من العبث أن نمنح الفلاح هذه الامكانية قبل أن نعلمه ونظمئن الى انتقاله من طبقة الجاهلية الامية غير المتحضرة ، الى الطبقة الاعلى ، وانه من العبث أن نمنحه الأرض والسكن ووسائل الانتاج قبل أن نرتقي بتربيته روحياً ونفسياً .. الخ .. وهذا هو نهاية الحوار بين الشيطان والمصلح الاجتماعي ، وهو يتضمن بصراحة خلاصة فكر الحكيم :

الشيطان : لست افهم بالضبط ماذا تعني ؟

المصلح : — ثروة النفس ؟

— نعم .. هذا ما كان ينبغي لك أن تفهمه .

— ما فهمته هو أنك تريد لقومك حياة أفضل ، وما من أحد ينكر أن
حياة هذا الفلاح الآن أفضل بكثير من حياته الأولى ، عندما رأيته مع
الماشى تحت الشجرة .

— حقاً ... أفضل من جهة الملبس ، والمأكل والمسكن .
— وماذا تريد أكثر من ذلك ؟

— أريد انساناً أرقى .. أريد ادراكاً أفضل لمعنى الحياة .. معنى
الحياة عند الاجير الفقير والمالك الثري شيء واحد : حشيش ، ونساء ،
اليس كذلك ؟ .. انت لم تعط قومي اذن الحياة الأفضل .. الحياة
الأفضل هي المعنى الأفضل للحياة .. شرطنا هو ان نصلح الناس ،
واصلاح الناس يشمل اصلاح النفس قبل كل شيء ..

— النفس ... النفس ...

— هذا هو جوهر الانسان .

اما نعمان عاشور — الذي يعتبر أحد الابناء المخلصين لحركة ١٩٤٦ التي مهدت لثورة
١٩٥٢ — فقد كتب في ١٩٥٠ مسرحيته الأولى « المغماطيس » وكتب في ١٩٥١
مسرحيته الثانية « الناس اللي تحت » وهاتان المسرحيتان ، تؤسسان الخط الفكري
الثابت في مسرح نعمان عاشور ، وهو يقوم على كشف الحقيقة الواقعية للصراع الطبقي
في مصر المعاصرة ، وعلى نقد أساليب وتطلعات الطبقة البرجوازية بشريريتها الكبيرة
والصغيرة ، وهي أساليب وتطلعات تعوق انطلاقة الثورة وتحول دون تحقيق اهدافها .

وبصرف النظر عما في جيل نعمان عاشور من اختلافات في الفكر وفي الصياغة
المسرحية ، فاننا نستطيع أن نعتبر هذا الجيل ثورياً ، أو على الأقل متوائماً مع الثورة ودافعاً
وداعياً لها ، مع استثناءات قليلة كانت تقف في مسرحها ضد الثورة ، وان استطاعت أن
تواصل الحياة والانتاج بشيء من الدهاء في الصياغة .

أين أقف بين هذين الجيلين :

إذا كنت قد بدأت بالحديث عن فكر الكاتب — على اساس ان الكلمة هي الأصل
في الظاهرة المسرحية — فان المخرج يبني اختياره للنص على قاعدة فكرية ، ولا بد أنه
يكون اختياره معياراً لاتجاهه الفكري . وعلى هذا الاساس فاني — من واقع تجربتي
المسرحية — اعتبر نفسي واحداً من جيل نعمان عاشور ، سواء في اختياراتي العربية أو
الاجنبية .

ولقد كانت اختياراتي للنصوص المسرحية تستشرف هذه الاهداف :

أ — الدعوة الى اهداف الثورة ، وفي مقدمتها هدم الاقطاع واحتكار رأس المال ووسائل الانتاج .

ب — مؤازرة الحركة الاشتراكية في مسيرة الثورة المصرية .

ج — شجب السلبيات التي تعترض التطبيق في الثورة المصرية ، وفي مقدمتها استئثار ظاهرة الحكم الفردي وما يحيط به من عناصر الفساد والانحراف ، بما يدخل في هذا الاطار من تطلعات وتملقات البرجوازية الصغيرة والطبقة العسكرية الجديدة .

د — تحليل اسباب هزيمة الثورة في الجبهة الداخلية وفي مواجهة العداءات الخارجية .

هـ — شجب حملة التراجع عن الثورة فيما بعد الستينات .

بين المسرح العربي والمسرح الاجنبي :

ليس ارتباط العرض المسرحي بقضايا المجتمع ملزماً بالمحلية أو حتى بالقومية في اختيار النص . فلقد يكون نص مسرحي من التراث الانساني اكثر دلالة على كثير من القضايا التي تشغل انسان العالم الثالث ، وعلى العكس من ذلك فان الانتاج الادبي للعالم الثالث نادراً ما يمس قضايا العالم المتقدم بالمعنى الحديث ، لأن هذا العالم قد تجاوز معالم كفاح شعوب العالم المتخلف من أجل تحقيق الحد الأدنى من العدالة الاجتماعية ومن الحرية ، ولعل هذا هو السبب الحقيقي في ان الادب المسرحي العربي لم يحقق بعد المستوى العالمي فكراً وصياغة ، بينما تجاوزت القصة القصيرة والرواية الآفاق المحلية .

من هنا فاني اختار النص المسرحي من التراث الانساني — قديمه وحديثه — كما اختاره من الأدب المسرحي العربي ، متوسماً بتعبير النص عن القضية أو القضايا التي يعانيها المجتمع العربي .

ولا شك أن هذا الاختيار في حد ذاته يطرح كثيراً من المشاكل والمحاذير في مواجهة السلطة أولاً ، وفي مواجهة جماهير المسرح ثانياً . فالرقابة قد تميل الى النص الأجنبي في المرحلة الأولى . استناداً الى ندرة وشائج العلاقة بينه وبين المتفرج المحلي من جهة ، والى ضيق مساحة الجماهير التي ستقبل عليه من جهة اخرى ، ولكن الرقابة قد تنتبه متأخراً — وقد اصبح العرض ملكاً للجماهير — الى ان هذا النص الاجنبي اقرب الى

قلوب الجماهير وابلغ تعبيراً عن قضائهما ، وهنا تبدأ السلطة في البحث عن وسائل مفتوحة
لأنهاء العرض أو التشويش عليه . وقد وقع لي مثل هذا بصدد عرض مسرحية
« الذباب » لسارتر في مارس ١٩٦٥ ، حيث عمدت السلطة على تكليف بطاقة
المسرحية بالعمل في مسرحية أخرى ، سعياً وراء إنهاء عرض « الذباب » بعد أحد عشر
يوماً ، وهي في قمة النجاح الجماهيري ودون أن تصور للتليفزيون .

ومن ناحية أخرى فإن المسرحية الأجنبية تثير قضية اللغة ، فهي تنادي باللغة العربية
الفصحى وترفض اللهجات المحلية لغربتها على البيئة الدرامية وعلى الشخصيات
المسرحية ، واللغة العربية الفصحى لا تلقى من الجماهير العربية قبولاً حسناً ، رغم ما
يسلم به الجميع شعباً وحكومات ، بأنها لغة الوحدة والقومية العربية . ولقد كانت لغة
العرض المسرحي من القضايا المطروحة دائماً في كل المناقشات والندوات والمهرجانات
المسرحية العربية ، وآخرها مهرجان المسرح العربي بدمشق ، حيث تكررت توصية
المؤتمرين على هامش المهرجان كل عام بأن تحرص المسارح العربية على العرض باللغة
الفصحى ، ولكن المشكلة ما تزال رغم كل هذه الجهود قائمة ، وغاية ظني أنها ستظل
قائمة ، وسيظل الكتاب يكتبون مسرحياتهم الاقليمية أو القومية باللهجة المحلية لأسباب
بديهيّة من أهمها أن اللغة العربية الفصحى هي في الواقع العربي لغة الدواوين أو اللغة
الرسمية ، ولكنها ليست لغة الحياة اليومية وليست لغة الجماهير ، وإن الوحدة العربية
والقومية العربية اللتين قد تعاونان على تبني الجماهير للغة واحدة ما تزالان حلماً من
الاحلام ، ربما تهفوا الى تحقيقه قلوب وضمائر الشعب العربي ، ولكن الحقيقة المرة المجردة
في الواقع المتفتت للأنظمة القطرية تجعل تحقيق الحلم مستحيلاً أو شبه مستحيل .

من هنا فإن غالبية انتاج رجال المسرح العربي من العروض المسرحية تتمثل في
النصوص المحلية أو القديمة ، ومعظمها باللغة المحلية ، وقليل منها باللغة الفصحى ،
ذلك ان المسرحية المحلية اقرب بطبيعة الحال الى التصوير الصادق لقضايا الانسان
العربي ، وهي لهذا اكثر ضماناً لاجتذاب الجماهير وتحقيق النجاح للمخرج والممثلين
وللمنتج ايضاً .

حول التجربة الذاتية :

ان تجربتي في المسرح تبدأ في الواقع على أرض الاحتراف منذ ١٩٥٢ ، وعلى وجه
التحديد في سبتمبر ١٩٥٢ ، تاريخ تأسيس « المسرح الحر » بالقاهرة من لفيف من
خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية لم يجدوا لهم مكاناً في المسرحين القائمين آنذاك :

المسرح القومي والمسرح الحديث ، وكان مشروع التأسيس يتضمن بين أهدافه : تدعيم النهضة الاجتماعية الحديثة في مصر عن طريق المسرح . وبالرغم من تواضع الصياغة في هذا الهدف ، وبالرغم مما يتبدى في العبارة من تردد وحرص وتواضع في المقاصد ، فإنه كان أول مسرح في تاريخ مصر يرفع مثل هذا الشعار ، ولكن الأهم من هذا ان « المسرح الحر » قد ساهم مساهمة ايجابية في نقل المسرح المصري نحو واقعية جديدة نستلهم الثورة واهدافها ، وتوظف طاقة المسرح في تدعيمها وبلورة فلسفتها واكتساب الجماهير صاحبة الحق الأساسي في الثورة الى جانبها . ومن خلال « المسرح الحر » تقدم نعمان عاشور بواقعيته الجديدة الى الجماهير في ١٩٥٥ (المغاطيس ثم الناس التي نحت) .

ولكن التجربة الفعالة تبدأ في الواقع منذ ١٩٦١ ، بعد عودتي من دراساتي التخصصية للاخراج في ايطاليا ، فلقد كانت هذه الدراسة كاشفا لكثير من القضايا التي يجب لرجل المسرح ان يكتشف وجه الحقيقة فيها ، سواء في الفنون المسرحية او في الفكر المسرحي .

مرحلة « المسرح الحر » طرحت في الواقع هذه القضايا ومرحلة الدراسة تكفلت بتويرها ومناقشتها ووضعت يدي على بعض ما كان ينقضي من زاد كثير في فروع العلم والفن .

— الارض (عن رواية عبدالرحمن الشرقاوي) والواقعية الفنية وبرج المدافع لنعمان عاشور

بدأت باخراج اعداد لرواية « الارض » لعبدالرحمن الشرقاوي ، وقد استهوتني لما تحمل من تفاصيل المعركة الابدية بين جموع الفلاحين ، بكل مايشغل حياتهم من جهل وامية وقدرية ، وبين الاقطاع الذي يتصص دماء حياتهم عن طريق موظفين من ابناء الشعب .

رواية الشرقاوي تصور هذه المعركة من خلال مجموعة العلاقات الذاتية بين الشخصيات ، وهي علاقات تطرح اساليب متباينة في النظر الى الواقع والتعامل معه . وكانت مهمتي الاولى هي تحويل هذه الاساليب الذاتية الى اتجاهات في مواجهة الواقع ، ولهذا فلقد لجأت الى اسلوب الكورس عن طريق توحيد الزي لطبقة الفلاحين : النساء يلبسن السواد ، والرجال يلبسون جلباب الفلاح الازرق ، وامعانا في تجسيد معنى

«الطبقة» جعلت الكورس يتحرك في مواجهة الاحداث والطبقة الاخرى في شكل جماعي يصور المعركة الداخلية حتى قبل ان تحدث وتتحول الى ممارسة خارجية.

وجعلت المسرح بلا ستار يفتح على الجمهور كما لو كان جزءا لا يتجزأ من حياته. اما الديكور فركب واحد ثابت ذو مستويات، ويحكمه في ستار النهاية وفي اعلى مستوى قصر الاقطاعي الذي لا يظهر على خشبة المسرح: يقول الدكتور محمد مندور في مقدمه للعرض: «وبالفعل رأيناه يستخدم في اخراج «الارض» اسلوبا يعتبر جديدا بالنسبة لمسرحنا العربي، فهو قد الغى الستارة الامامية اطلاقا بحيث ظلت خشبة المسرح مفتوحة باستمرار امام الجمهور، وذلك لكي يشعر المشاهدين بانهم انما يشاهدون جزءا من حياتهم غير منفصل عنهم بشيء. ومع ذلك احتفظ بالقاعدة الفنية التي تقتضى قيام حائط وهمي مكان الستارة... وبالرغم من وحدة المنظر فان المشاهد لا يشعر بأي ملل، لان المسرحية مليئة بالحركة والشخصيات التي تمثل انماطا مختلفة من اهل الريف».

والواقع انني عندما حذف ستار الواجهة، واخترت المنظر المركب الواحد، واغرقت البطلة والبطل في كورس الفلاحين والفلاحات، واضفيت على الحركة كثيرا من سمات التعبير الصامت المصحوب بموسيقى علي اسماعيل، انما اردت ان ابعد كل الهمد عن الواقعية الفعلية التي تقترب من الطبيعة الا ان واقعية الرواية الاصيلة ظلت تسيطر على النقد، وعلى الممثلين، الى درجة ان ممثلا عظميا كسيد الوارث عسر مشاجن معي لانني طلبت منه ان يتوجه الى الصلاة بكلماته في حطة ما، فسألني مستنكرا «ازاي يساعد والممثل اللي باتكلم معاه واقف جنبني».

وفي اطار الواقعية الفنية يمكن ان تندرج مسرحية «برج المدايق» لنعمان عاشور سنة ١٩٧٥، وهي تصور انعكاسات الانفتاح الاقتصادي على البرجوازية المصرية، وتكاد ان تكون النسخة الحديثة لمسرحية «عيلة الدوغري» سنة ١٩٦٣ التي اسماها الدكتور محمد مندور «الناس اللي في الوسط» لتميزها عن «الناس اللي تحت» و«الناس اللي فوق» غير ان الواقعية هنا تمتزج بالنقد للحاضر المطروح، بعكس «الارض» التي تتناول صراع الماضي الذي تمخض في النهاية عن ثورة ١٩٥٢. لهذا السبب فقد حاول اعداء الحركة الاجتماعية في المسرح ان يلتمسوا الاسباب لمهاجمتها ومنعها، فاتهموها بالالحاد، على اساس ان بطل المسرحية — المستفيد من الانفتاح — يحول المصلي الملتزمة بالهل الى (بوتيك) ومن اسف ان احد الممثلين النجوم — وكان المفروض ان يقوم بدور

البيطولة — هو الذي قاد هذه الحملة ورفع تقاريره الى المسؤولين لا شيء إلا لكي يفلت من الالتزام بالعمل فيضحي بعمل اخر أكثر ربحاً .

الواقعية الرمزية :

تحت هذه المدرسة تأتي اعمال كثيرة من أهمها « سكة السلامة » و « السبسة » و « بير السلم » لسعد الدين وهبه ، و « المخططين » ليوسف ادريس و « باب الفتح » لمحمود دياب .

واذا كانت « السبسة » (١٩٦٣) تأخذ مادتها من عصر ما قبل الثورة لتشير الى فساد السلطة واجهزتها الادارية . فانها استعملت الرمز لتؤكد أن كل فساد مؤقت . وأنه لا بد يوماً ما من الثورة للقضاء عليه . يقول الدكتور محمد مندور : « ... وفي ذكاء بارع استخدم المؤلف هذه الفكرة الرمزية ، فكرة اختفاء قبيلة الثورة ، وعجز الجهاز الاداري الفاسد عن ضبطها في تعرية الفساد والظلم والحقارة التي كانت مسيطرة عندئذ على ذلك الجهاز ... ومع ذلك فانا لا نستطيع الا ان اليق تقديري واعجابي بالطريقة التي اخرج بها سعد اردش هذه المسرحية ونحا فيها المنحى الواقعي ، باعتبار ان الواقعية هي الطابع الغالب على المسرحية ، في حين أن الاتجاه الرمزي قد تركه المؤلف في الواقع لفطنة المشاهدين والتأمل ... » .

اما « سكة السلامة » (١٩٦٤) و « بير السلم » (١٩٦٥) افهما تستمدان احداهما من الواقع المعاصر ، مع الالتجاء الى حاسة الاسقاط عند المتفرج من الشخصيات الفنية على الشخصيات الحية : ففي الأولى سائق سيارة نقل يضل الطريق الى الاسكندرية ، ويضيع في الصحراء الغربية ، حيث يتعرض الركاب لتجربة حية في لحظة الضياع يسقط الكاتب فيها افئنتهم ، ويكشف عن حقيقتهم المتافكة ، ثم يعقد محاكمة للسائق — القائد — يسقط خلالها قناعه الزائف هو الآخر من خلال تبادل الاتهامات بينه وبين الركاب ، وكلهم من البرجوازية المستغلة ، يضاف اليهم سائق شاحنة (بروليتاريا) كان ماراً بالصدفة من الطريق فاستوقفه الركاب ليطلبوا اليه انقاذهم ، ولكنه يكشف ايضاً عن طويته السيئة وعن انانيته . وفي الثانية رب اسرة عاجز مشلول يقع في بير السلم ، بينما ترعاه ابنته وتحميه من ابنائه الذين يعتقدون انه مات وان الابنة تخفي موته ، بينما الابنة لا تملك الا ان تدعوه أن يظهر وان يثبت وجوده ليصادر على ما يجري من انحراف وعفن .

في هاتين المسرحيتين ، بدأ الكاتب المسرحي المصري بنيه قائد الثورة الى الارض التي تهتر تحت قدميه ، والى الفئات المتطلعة الانتهازية التي تضرب الثورة من حوله ، والى خطورة السدود التي وضعها بينه وبين الجماهير التي احبته وحلته في قلوبها نطلعا للخلاص من كثير من العداوات ولكن القائد كان قد اسلم القيادة الى بطانته — عن حسن نية أو عن سوء نية ، لا يهم — واغلق اذنيه وعينيه وقلبه دون الثقافة والمتحفين ، وعن الجماهير ايضا ، ف وقعت الواقعة ، وخطت هزيمة ١٩٦٧ خطأ فاصلاً كان يجب أن يضع الجميع — الحاكم ومعكومين — امام ضمائرهم . وتحول المسرح من الايماء والرمز الى التصريح والمجابهة .

المسرح السياسي والملحمي وتساعد الاحداث :-

عسكر وحرامية — الفريد فرج ١٩٦٧

لم تكن الهزيمة قد وقعت بعد . ولكن الفريد فرج قد راعه ان بناء الاشتراكية قد أصبح نهبا للفران ، فاستوحى تعليمية ب . بريخت في تعليمية مصرية بعنوان «عسكر وحرامية» العسكر فيها هم حماة الاشتراكية واصحاب الحق فيها ، والحرامية هم اعداء الاشتراكية الذين بددوا بالفعل يحققون نجاحات فريدة في تفويتها . وكان قد عرض لبرتولد بريخت بمصر عملائه ، او لها تعليمية عرضه «مسرح الجيب» الذي أسسته وادريته منذ ١٩٦٢ (الاستثناء والقاعدة من اخراج فاروق الدمرداش سنة ١٩٦٤) والثاني ملحمي : (الانسان الطيب من سثنوان» في ١٩٦٧ وقد اخبرته لمسرح الحكيم ، وقد استقبلت بداية التيار البريختي استقبالا حسناً . وان كان اصحاب الرأي الآخر قد نبهوا الى مخاطره .

ولما كانت عسكر وحرامية تأسيساً جديداً في الشكل والمضمون المسرحيين ، على اساس انها لا تكتفي بطرح القضية بل تتجاوز ذلك الى تعليم الحقيقة في الاشتراكية ، والى كشف الاعيب اعداء الاشتراكية ، فلقد أثرت ان ابدأ باخراجها لفرقة ريفية ، حيث تحتدم المعركة على الارض الحقيقية للصراع الذي ما يزال قائماً بين الاقطاعي وصاحب رأس المال الاحتكاري من ناحية ، وبين الفلاح والعامل المنتج من ناحية اخرى ، وبالفعل فقد جربتها مع فرقة «مسرح دمياط» واثبت الشباب من هواة الفرقة ان الجماهير تشوق بالفعل الى مناقشة الحقيقة ، كل الحقيقة ، بكل ما فيها من مرارة الواقع المهترء المهترء . فلما قدمتها في القاهرة بالمسرح الكوميدي الحكومي ، وبإبطال

نجيم من بينهم على وجه الخصوص محمد رضا وعبد المنعم ابراهيم وعبد السلام محمد ، كان لها من الفعاليات وقع كبير ايجابياً وسلبياً . فلقد ولدت معركة في النقد تعود بنا القهقري الى مناقشات الفن للفن والفن للمجتمع . لقد احس اعداء الاشتراكية بقسوة الكلمة وصراحتها وخطورتها - فهي قادرة لو استمرت على كشف الاعييب للجماهير - ولكنهم كانوا من الذكاء بحيث يحولون الامر الى مناقشة سوفسطائية حول اصول الفن .

على ان الهزيمة سرعان ما تحققت ، وبصورة اشبع بكثير مما كان يمكن تصوره ، وكانت الهزيمة في حد ذاتها - وما صاحبها من تنحي عبدالناصر ثم عودته الى السلطة استجابة للمد الجماهيري العربي كفيلة بتعرية مصادر الانحراف والعفن في السلطة ، وكان على المسرح ان يبادر الى تسكين روع الجماهير فقدم عدداً من مسرحيات التهينة والدعوة الى استعادة الأتفاس ، منها مسرحية (المسامر) لسعد الدين وهبه التي اخرجتها للمسرح القومي .

غير أن القوائد عاد الى سابق عهده ، ولم يحافظ على استثمار ذلك المد الجماهيري الرهيب الذي عبر عليه مأساة الهزيمة ، وأحاط نفسه بيدائل لا تختلف كثيراً عن اولئك الذين تمت تعريتهم فسقطوا بالانتحار او بالمحاكمة او بالهروب أو بغير ذلك . فكان لا بد من أن يبدأ المسرح مرحلة التزام جديدة واضحة وصريحة ، وهي مرحلة المسرح السياسي فيا بين ١٩٦٨ - ١٩٧١ بعهد موت عبدالناصر .

معركة المخططين - ١٩٦٨

عندما كلفت باخراج مسرحية « المخططين » للدكتور يوسف ادريس - وكنت يومها عضواً في مجلس ادارة الهيئة العامة للمسرح والموسيقى والسنيما ، كان التكليف صادراً من وزير الثقافة وبعماس لم يسبق له مثيل .

و بصرف النظر عما تدور حوله المسرحية من دعوة الى ليبرالية جديدة تنبذ الالتزام بالذون السياسي الواحد ، وتفتح الباب من جديد على كل الألوان فانها كانت تعرض بوضوح عوامل التناقض الدموي الطاحن بين مراكز القوى المحيطة بالقيادة ، وكانت تكشف بشكل غير مباشر عن اهتزاز العلاقات بين النظام والاتحاد السوفيتي وعن المساعي المبذولة لعقد صلح مفيد بين النظام والولايات المتحدة .

ولقد استوقفني في التدرج ببيات النهائية للمسرحية موقف غريب من يوسف ادريس ، موقف لم اتعوده في علاقاتي مع كتاب المسرح : النص يقضي بأن يسدل ستار

أسود امام البطل (عبدالله غيث / عبدالناصر) في اللحظة الحاسمة لانتصار المناهضين عليه ، والستار الاسود يعني الحكم بموته مطلقاً أو على الأقل موتاً سياسياً ، وكانت البروفة تسير بالفعل في هذا الاتجاه ، الا انني كنت في الواقع افكر على أرض الواقع : ايها افضل ؟ ان يموت عبدالناصر ام ان يعود الى الجماهير ، عدته وعتاده في الماضي وفي المستقبل ؟ واستقرت في ذهني الفكرة الثانية اثناء البروفة ، فصرخت اوقف الحركة وقلت للممثل : سأحذف حركة الستارة السوداء ، اما انت يا عبدالله فعندما تطفئ اصوات اجهزة التسجيل على صوتك ، اهبط من المنبر مواصلاً خطبتك وشق بها صفوف الجمهور في صالة المتفرجين ، ولقد توقعت ان الصالة ستتحول الى مظاهرة سياسية وتحمل عبدالله على الاكتفاف في كل ليلة ، ومؤمنة على الدعوة للقائد بالعودة الى احضان الجماهير . ووقعت المفاجأة : « لا يا سعد .. ليس هذا فكر يوسف ادريس بل فكر سعد اردش ، لقد اردت له ان يموت ، واريد له ان يموت » . كان هذا صوت يوسف ادريس الذي كان قابلاً في الصفوف الاخيرة بالصالة دون ان اعلم .

يومها لم ادخل في مناقشة مع الكاتب ، وانتهت البروفة في سلام ، ولكن الموقف يظل معلقاً الى الغد ، وكان الغد يوم البروفة النهائية ، والصالة مجهزة لليوم التالي - الافتتاح - بالكامل .

وفي مساء اليوم التالي ذهبت لاجراء البروفة النهائية ، ففوجئت بأوامر علينا بمنع العرض واغلاق المسرح ، ووجدت في انتظاري مسؤولاً كبيراً يقول : « حطفي النور ... »

في اليوم التالي اكتشفت ان وزير الثقافة ، الذي كان متحمساً أشد الحماس للنص ، ارسل قبل اسبوعين النص مرفوقاً بخطاب رقيق الى امين التنظيم السري (شعراوي جعة) يطلب اليه فيه مراجعته وابداء الرأي : فلعل ان تكون به بعض الهنات السياسية .

وكانت معركة « المخططين » بداية معركة اعظم واكثر شراسة ، بعد ان تكشفت لنا من خلال معركة المخططين حقيقة ما يجري في دهاليز السلطة من تناقضات مراكز القوى . بصرف النظر عن اية مصلحة وطنية أو قومية . وكان علينا أن ندخل المعركة من اوسع ابوابها ، لا من خلال الانتاج المسرحي فحسب ، بل من خلال ممارسة مسؤولياتنا كرجال مسرح ، وكفاءة للحركة المسرحية .

دائرة الطباشير القوقازية :-

عندما اخرجت « الانسان الطيب في مشوان » لمسرح الحكيم في ١٩٦٧ وضمت

في اعتباري الا اصدم الجمهور الذي رضع المسرح على مائدة ميلودراما مسرح رميس،
وحاديت العلاقات الفردية في مسرح الريحاني ، بالاضافة الى كثير من مسرح
الاستهلاك الترويجي كمسرح اسماعيل يس ، فقدمت من عناصر التعذيب الحد الأدنى
وركزت على محاولة الحصول من الممثلين على الحد الأقصى الممكن من الاداء الملحمي
(وهو امر عسير مع الممثل الذي تربى على الاداء الدرامي الذي يلامس فكرة التقمص)
ولدت اثنى النقد على الاكتفاء بهذه الجرعة المتوازنة من المسرح السياسي الجديد . يقوله
محمد بركات مثلاً : « لقد قدم العرض من الاطار الملحمي وهذا يكفي .. اما التطين
الحرفي لتعليمات بريخت ، فاننا يجب الان نفذه بصورة جافة عمياء ، لأن هذا التطين
يختلف باختلاف الظروف الزمانية والمكانية التي يقدم فيها العرض » والحق ان هذه
احدى توصيات بريخت لمن يريد ان يتعاطى المسرح الملحمي في بلده .

وكان لا بد ان نخطو خطوة أكثر جرأة مع « دائرة الطباشير القوقازية » خاصة ونها
تقدم على ارض فكرية اقل رومانتيكية من « الانسان الطيب » وأكثر جرأة في عرض
واقع الاستغلال وشرح فلسفة وايضاح وسائل التغلب على المستغلين .

لهذا فقد اتفقنا على ان يشاركني في الاخراج احد تلامذة بريخت من برلين الشرقية
وبالفعل حل الصديق المتخرج (كورت فيت) حقيبته وحضر الى القاهرة ، وبدأنا العمل
من مراجعة الترجمة : كان هو يراجع على الاصل الالماني ، ومصالح جاهن يراجع على
الترجمة الانجليزية ، وأنا اراجع على الترجمة الإيطالية وبيننا السيدة ليلى جاد مديرة
الادارة الثقافية بالهيئة تتولى تسهيل التفاهم بيننا بلغتها الالمانية الاصيلية ، وانتهينا الى
ترجمة شعرية عامية اقرب ما تكون الى التطابق مع النص الاصلى ، ولغتها تشع بالروح
المصرية النابعة من الكلمة الشعبية لصالح جاهن .

على ان (كورت فيت) لم يتحمل معوقات البيروقراطية التي تحول عملية الابداع
الفني في بلادنا الى معاناة قاتلة ، ولم يتحمل ايضاً ظروف الفنانين القاسية التي تدفعهم
الى التفرق بين الاذاعة والتلفزيون والمسرح والسينا لتحصيل قوت يومهم ، فحمل حقيبته
فجأة ذات يوم وعاد الى المانيا متمنياً لي وللمسرحية الخير والتوفيق . والواقع ان وجود
كورت فيت الى جانبي لمدة ثلاثة شهور على الاقل ، قد وضع يدي على كثير من عناصر
الدموض في التعامل مع مسرح بريخت ، وبوجه خاص على اسلوب التعامل مع الممثل
للحصول على اكبر قدر ممكن من الاداء التعليمي او الملحمي .

ولقد اتى العرض مرضياً لجميع من شاهده ، واجتذب صفوفاً عريضة من الطبقة

الفقيرة التي لم تتعود على ارتياد المسرح ، كما تعلق به صفوف الشباب الجامعيين والخريجين على أمل في صحة جديدة ، وكان من الخطي ان نقوم بجولة بالعرض في أنحاء مصر ، وبوجه خاص في ريفها وسواحلها ، وأن نجرب — ولو مرة — كيف يذهب المسرح الى جماهيره و يكف عن ان يكون سلعة تسمى اليها الجماهير القادرة فقط . كتبت فريدة النقاش :

« بقيت الان قضية جمهور بريخت ، وهي في الحقيقة قضية جمهور المسرح بصفة عامة ، ولكننا امام بريخت لا نستطيع الا ان نراها مضاعفة وجادة ، حيث يرى بريخت (ان يكون المسرح رهن اشارة الكادحين) فهل وصل بريخت الى جمهور الكادحين من العمال والفلاحين ، هؤلاء الذين يصفون الحياة ، وينشدون التغيير ، و يرسون دعائم العالم الجديد .. والاجابة هي قطعاً لا .. فما زال جمهور المسرح القومي بصفة خاصة جمهوراً برجوازيأ له طوقسه عند دخول المسرح ، وله نظراته الخاصة وامكانياته المادية ... » .

وعندما تقول فريدة النقاش هذه الكلمات في جريدة الجمهورية ، فهي انما تريد ان تدفع العجلة مع رجال المسرح حتى يحققوا المعجزة ، ويجعلوا المسرح ملكاً للجماهير الحقيقية التي تصنع الحياة وتعماني من مشاكلها .

ولكن ناقداً آخر يكتب في صباح الخير ، من زاوية اخرى . كتب سمير سرحان :
« ... صحيح ان بريخت هو كاتب هام في المسرح المعاصر ، ولكنه لا يمثل كل المسرح الحديث حتى نهم به الى هذه الدرجة ونقدم له ذون غيره اربعة اعمال هي : طبول في الليل ، القاعدة والامتناء ، الانسان الطيب في ستشوان ، وذاترة الطباشير القوقازية . ولقد كان من نتيجة هذا الاهتمام الشديد ببريخت ان اصبح معظم من يكتب في التقدم يستخدم اصطلاحات مثل « التعذيب » و « الملحمية » ولكن الأخطر من ذلك هو اننا قدمنا لجمهورنا مرحلة واحدة من مراحل مسرح بريخت على انها تمثله ، وذلك لأننا « بالاشاعة » ايضاً وليس عن طريق الدراسة الحقيقية ، قد ركزنا على المرحلة الملحمية الماركسية من اعمال هذا الكاتب » . (يلاحظ تناقض الناقد فيما يكتب ، فالمسرحيات التي على المسرحيين تقديمها في مصر على مدى خمس سنوات واحدة منها تعبير به ، والثانية تعليمية واثنتان ملحميتان .

النار والزيتون ١٩٧٠ :-

كتب الفريد فرج هذه المسرحية السياسية القومية بعد معايشة الفدائيين

الفلسطينيين على جبهات القتال ، والمواطن الفلسطيني في خيمته أو في معسكر إيواءه تحت علم الأمم المتحدة ، لمدة ست شهور ، ولقد كانت فرصة من كبريات الفرص للانتقام من الهزيمة أولاً . ولا يقاظ الجماهير من غفوتها ثانياً . والمسرحية تسجيلية دراما ، غنائية راقصة ، وهي فرصة كبيرة لرجل المسرح ولفناني المسرح على الأرض الفكرية وعلى الأرض الجماهيرية .

وعندما اسند إليّ اخراجها بالمسرح القومي ، احببت ان امنحها مز يدأس الامكانيات فحشدت لها نجوم المسرح بجانب الشباب ، بالإضافة الى الفرقة القيسية للفنون الشعبية ومدربيها . والى موسيقى والحان علي اسماعيل . وخلال اسبوعين ادركت ان نجوم الممثلين لن يدفعوا العمل بل سيعوقونه ، نظراً لكثرة ارتباطاتهم بالعمل خارج المسرح ، فاجتمعت بالشباب من اعضاء المسرح ، وعرضت عليهم ان يتحملوا مسؤولية العمل فاذا بهم يبدون من وعود الالتزام والحماس ما اكد لي صحة الطريق .

والمسرحية تقدم للرأي العام العربي والعالمي قضية الشعب الفلسطيني ، والارض الفلسطينية على اساس من الواقع التاريخي ، لا لتعزل على تعاطف الجماهير ، ولكن لاستفزها الى الوقوف بجوار المحارب العربي والفلسطيني في الميدان ، ايماناً بأن الحل العسكري هو الحل الوحيد . كتب امير اسكندر في الجمهورية : « وليس ثمة شك في ان الشكل المسرحي الذي اختاره الفريق قد فوج لعملة الاخير من التخليل وانسب الاشكال المسرحية الملائمة لمضمونه » بل وربما العكس القول (ايضاً) من (كثر الاشكال الفنية الملائمة للتعبير عن اللحظة الاجتماعية والسياسية التي نمر بها الان . ان المسرح التسجيلي شكل جديد لم يعرف في اوربا نفسها الا منذ سنوات قلائل على ايدي بعض الكتاب الالمان ... اننا نواجه مجموعة من الوقائع والحقائق التي استقاها من خلال ملامسته للعمل الفدائي على ارض فلسطين . ولكننا لا نلتقي بالوجه المحايد لهذه الوقائع والحقائق فحسب ، بل يتيح لنا مؤلفنا أن نتأمل هذه الوقائع والحقائق من خلال « تكيينه » العسكري لها ، من خلال وضعها بطريقة تؤدي بنا الى ان نبني موقفاً فكرياً محدداً . وجهة النظر التي نخلص من خلال وضعها بطريقة تؤدي بنا الى ان نبني موقفاً فكرياً محدداً . وجهة النظر التي نخلص بها في النهاية هي وجهة النظر السليمة التي يتبناها من يضعون ايديهم في النار بالفعل : انها باختصار وجهة نظر المنظمات الفدائية التي تناضل من اجل استعادة بلادها واقامة « فلسطين ديمقراطية » فلسطين متعددة الديانات ، فلسطين عادة وتقدمية ، فلسطين انسانية » وجهة النظر هذه مدعومة بالتصريحات

والاحصائيات والاحداث الواقعية . ليس هنا اجتهادات فكرية خاطئة ، وليس هنا محاولات لاختفاء اوهام ايديولوجية على الواقع الاسرائيلي — كما حاول البعض في اعمال اخرى — وليس هنا اقتراحات مزعومة بحلول محذرة . هنا فلسطين بلسان اهليها تتكلم » . وكتب محمود عودة في الجمهوريه عن العرض : « ومثل هذه المسرحية لا بد وان تحمل للجماهير وان تقدم في المواقع المختلفة ولا بد ان يحملها المسرح القومي الى العمال في المحلة أو في اسوان مثلاً ، وإلى الجنود على الجبهة ، وإلى الطلبة في الجامعة ، وهذه مهمة وزارة الثقافة أو الاتحاد الاشتراكي . حتى لا يتبدد مثل هذا العمل ولا يصل الى جماهيره الحقيقية ... » .

ولقد تعاصر افتتاح « النار والزيتون » مع اكثر ازمان المسرح المصري الحديث حدة ، هي أزمة استقالة اربعة من المخرجين احتجاجاً على المعوقات التي تزرعها البيروقراطية في طريق المسرح ، ولقد فسرها الكثيرون من المثقفين — ومن بينهم بعض رجال المسرح المصري — على انها نزوة ، وفسرها بعضهم على انها موقف احتجاج شخصي على احوال احد وكلاء الوزارة الى المعاش فجأة ، ولكن الحقيقة انها كانت تعبيراً عن ضيق رجال المسرح بما يجري حول المسرح من مؤامرات تدبر في المكاتب لتعويقه عن استكمال طريقه كمؤسسة ثقافية جماهيرية لها دور فعال — ويجب ان يكون فعالاً — في مقاومة الهزيمة والدعوة الواضحة الى علاج اعيابها حتى تعود الى الوطن مقومات مجابهة العدد .

— شوف مشاكل الاسرة ، الاولاد ، الاباء ، تعدد الزوجات .

— اولاد الفقراء « مثلاً » ؟

— مثلاً .. عليك نور .

ولكن النكتة الكبرى في هذا الحوار كانت السبب الذي اثاره المسؤول الكبير لمنع باب الفتوح ... فماذا كان السبب الاساسي ؟ .. كان الاسقاط المحتمل من نقد كورس الشباب المعاصر للمصلح الذي اجراه صلاح الدين مع الصليبيين ، على شخص الزعيم الراحل عبد الناصر ...

يقول الكورس في المسرحية :

المركب توشك ان تغرق .. ولكي ننجيها لا بد وان نتخفف من بعض الاثقال .

وسيلتنا اعتاق عبيد الامة .. لا يوجد بلد حر ، بغير شعب حر .

ما من شيء يدفع عبداً ان يستشهد ، ليصون الحرية للاسياد .

ان يحمي ارضاً لا يملك فيها شيئاً ..
 ان يحفظ عيناً لا يعطى منها جرعة ماء .. ان يمنح دمه ، ليحيا جلاذوه ...
 لواعقتنا الناس جميعاً ... ومنحنا كلاً منهم شيئاً من الارض .
 وازلنا اسباب الخوف ... لحجبنا الشمس اذا شئنا ، بجنود يسعون الى الموت
 ليدودوا عن اشياء امتلكوها واكتشفوا كل معانيها : الحرية .. شبر الارض .
 وماء النبع .. قبر الجد .. وأمل الغد .. وضحكة طفلة .. تلهو في ظل البيت .
 وذكرى حب وقبة جامع ، ادوا يوماً فيه صلاة الفجر .. باوثر كلمة .. عظمة
 أمة .

مسرح الستينات حقيقة تاريخية لأنه مسرح سياسي :-

لقد فتحت ثورة ١٩٥٢ الباب على مصراعيه لجيل كامل من الشباب الذي شارك
 في انضاجها بكفاحه المتواصل وهو ما يزال يرتاد المدارس والجامعات ، وجاد بكثير من
 دمائه على بنادق اسماعيل صدقي واعوانه الانجليز الذين احتلوا ارض مصر ونهبوا خيراتنا
 منذ ١٨٨٢ ، جيل عريض من الكتاب والفرجين والممثلين والتشكيليين ، وقد اجتابت
 هذه المرحلة مساحة عريضة من الجماهير للمسرح تجاوزت في قناتها المليونيين في العام ،
 وهو رقم قد يكون محدوداً بالنسبة لتعداد سكان مصر ، ولكنه اذا قيس برواد المسرح فيما
 قبل الستينات يصور حفرة بالنسبة لقضية المسرح والواي العام .

يقول فاروق عبد القادر في كتابه القيم « ازدهار وسقوط المسرح المصري » (دار
 الفكر المعاصر كراسات الفكر المعاصر ، رقم ٥ ابريل ١٩٧٩) عن مسرح النصف الأول
 من الستينات : « كان ثمرة طبيعية للمجتمع الجديد ، الذي اسقط الملكية ، وطرد
 الاستعمار وقضى على الرأسمالية وضرب قواعد الاقطاع ، وبدأ في اقامة سلطة
 السرجوزية الوطنية المتوجهة نحو جماهير الشعب ، وهو — من ثم — مسرح متقدم عن آبائه
 ... لقد ارسى عدة مكاسب حقيقية شاركته فيها اوجه الابداع الاخرى .. وحتم ضرورة
 ارتباطه بالوقوف الى جانب الجديد : التبشيرية احياناً ، والدعوة اليه احياناً ، والتأكيد
 على حتمية حدوثه احياناً . لكنه لم يدع الى ضرورة تجاوزه وتحطيه الا قليلاً ... » .

وانا اوافق فاروق عبد القادر على عبارته الاخيرة تمام الموافقة ، ولكنني انعي عليه
 تجاهل الاسباب الواقعية النابعة من طبيعة النظام الذي افرزته الثورة ، ولعله لو تطرق
 لتحليل هذه الاسباب ان يعطي صورة اقرب الى التكامل تكون نبأاً للاجيال
 الصاعدة .

باب الفتوح ١٩٧١ :-

مات عبدالناصر في سبتمبر ١٩٧٠ ، وبعد انقضاء فترة الحداد ، اعيدت الى المسرح اضاؤه ، فطرح علي محمود دياب - وكنت يومها مديراً للمسرح القومي - فكرة « باب الفتوح » وهي تناقش الاسباب الحقيقية للهزيمة على مرآة انتصارات صلاح الدين الايوبي ، وسرعان ما انجز جلال الشراوي للمسرح مسرحية علي سالم : « عفاريت مصر الجديدة » والجمهور تؤمها باقبال قل ان رأينا له مثيلاً في المسرح القومي بالذات ، ولقد وجد الجمهور فيها ضالته ، فهي تعالج الاعيب اجهزة البوليس والتخابرات المزعجة التي تهدر - وطالما اهدرت كرامة الانسان - في قالب الكوميديا السوداء . ومن السخرجات ان السلطة ارادت ان توقف هذا المد الجماهيري فقررت تصويرها تلفزيونياً واذاعتها بعد عشرة ايام فقط من العرض ، ولكن النتائج كانت عكسية ، فلقد اقبلت الجماهير على حجز مقاعدها لاسبوع مقدماً . وكان كرم مطاوع قد بدأ يحضر لاجراء « الحسين ثائراً » لعبد الرحمن الشراوي ، على ان تقدم بعدها « باب الفتوح » كان المخطط ان يكون موسم المسرح السياسي الذي يرقأ دموع الجماهير على زعيمهم وقائد ثورتهم ، ويعيدنا الى خطوط الكفاح من اجل الحرية والكرامة والعدل والانتقام للهزيمة الكاسرة .

بقيت اربعة ايام على افتتاح « باب الفتوح » وانتهى عرض « عفاريت مصر الجديدة » واذا باستدعاء تليفوني من نائب رئيس الوزراء للثقافة والاعلام ، ودار الحوار حول « باب الفتوح » والقرار الذي صدر بمنعها وتضمن الحوار التالي :

- الظروف التي تحتازها البلد ليست مناسبة للمسرح السياسي . اجث لنا عن مسرح اجتماعي .

- ولكن في عصرنا لا فرق بين اجتماعي وسياسي ، فالاجتماع المعاصر يقوم اساساً على الاقتصاد والسياسة . اثني لونا ديت على المسرح « يار يان يا فجل » لكان لها معنى سياسي .

لقد حملني احد المثقفين العرب في ندوة شاركت فيها من قطر منذ نحو عامين مسؤولية توقف رجال المسرح المصري (والعربي في النهاية ...) عن مواصلة الانتاج ، عندما سألني من صالة المشاركين في الندوة : لم يكن هناك سبيل للتفاهم مع السلطة ؟ ولقد اجبته بصراحة : ليس هناك الا احد طرفين ، اما ان تعطي السلطة ما تريد ، واما ان تتوقف ، والسلطة لا تسمح بالحل الوسط ، والفنان الملتزم لا يسمح ايضاً بالحل الوسط .

عن الاسلوب :

هل هناك اسلوب محدد وموصوف للعرض المسرحي الاجتماعي .. كنت دائماً —وما ازال— من المؤمنين بأن تاريخ الشوكة الاجتماعية وتاريخ ميدعيا لم يترك لنا مجالاً للابداع ، اللهم الا في التفاصيل التي تصطبغ بالتقاليد المحلية أو القومية النابعة من طبيعة المجتمع .

وعلى اساس هذا الايمان استطيع ان اقرر اننا — ابناء هذا الجيل — ورثة شرعيون لرواد الاخراج في اوربا وروسيا ، بدءاً من اندريه انتطوان (الطبيعية) ومروراً بنسطنطين استانسلافسكي (الواقعية) ثم بالتعبير بين والتشكيلين ورواد المسرح السياسي ، انتهاء ببرتولد بريخت ، وقليلون جداً في الوطن العربي الذين تمثلوا مدرسة انتطوان ارتو ومن بعده جروتوفسكي ، ربما لاسباب تتصل بطبيعة الممثل في الوطن العربي ، وبطبيعة الجمهور ايضاً .

واستناداً الى هذا الافتراض ، واستنباطاً من تجربتي الذاتية ، فاني استطيع أن اتصور ان اسلوبي في اخراج المسرحيات الاجتماعية قد جمع بين خطين بارزين —:

أ — المدرسة الواقعية حسب المرحلة الأخيرة لاستانسلافسكي ، وهي مدرسة الواقعية الداخلية بالنسبة للعلاقات القردية داخل المجتمع .

ب — المدرسة الملحمية لبريخت — وهي تقوم اساساً على واقعية استانسلافسكي ، ولكنها تتجاوزها الى الآفاق الاجتماعية من حيث انها تنظر الى المجتمع كطبقات لا كافراد ، وتتجاوزها مرة أخرى من حيث ارتباطها بالقاعدة التقليدية للمسرح الدرامي الاندماجي .

واذا كانت هناك اضافة الى هذين الخطين البارزين ، فهي انني اؤمن بأن العرض المسرحي يجب أن يكون متمماً ، والمتعة لا تتأتى الا بالتواجد الشعري ، والشعر يجب أن ينبع من الكلمة ، والحركة والموت ، والتشكيل بكل مقوماته من خط ولون وكتلة وإيقاع يقوم الفراغ المسرحي .. بمعنى آخر: يجب ان يتكامل للعرض المسرحي عنصر الجمال ، وهو ما يحرص عليه ب . بريخت ، الى جانب حرصه على غطابة العقل .

فعالية المسرح الاجتماعي في الجماهير العربية —:

الشعب العربي ، كغيره من الشعوب ، شعب يحب للفرجة ، وقد ابداع لنفسه منذ القدم اتعابه ومتمعه الشخصية النابعة من طبيعة حياته . وايا ما كان المسرح بالمعنى

الحديث دخيلاً على واقعه الحضاري ، فلقد اقبل عليه في حدود ما يملك من وقت ومال .
ولكن اعتبارات كثيرة تتدخل في تحجيم الجمهور الذي يتردد على المسرح ، منها على وجه الخصوص :

١ — ان الغالبية العظمى من الشعب لم تحقق مستوى الاشباع لها نوعاً من انواع التزويد الذي يمكن — بل يجب — الاستغناء عنه .

٢ — ان كل الجهود التي بذلت لبلورة المسرح كمؤسسة ثقافية جماهيرية ، تشارك الجماهير في صياغتها ، كانت جهوداً وقتية وذاتية وغير متواصلة ، لا تؤدي الى تراكم مسرحي يشكل تصاعداً طردياً مع نمو المجتمع . ولهذا فان الظاهرة المسرحية في الارض العربية تشكل خطاً بيانياً مهترأً ومتقطعاً يتراوح بين الازدهار والتوقف .

٣ — ان السلطة — بكل ألوانها ومشاربها — قد ادركت ما في الظاهرة المسرحية من خطر تبنيها الوعي الجماهيري فاتخذت على الدوام منها موقفاً يتردد بين الحرص والعنف ، وبين المنح والاستلاب .

وبالرغم مما بذلته الاجيال المتعاقبة من المسرحيين العرب من جهد وعرق استنفذا دورة حياتها ، فان المسرح يبقى دائماً على هامش الاهتمامات العربية .

من اجل كل هذه العوامل مجتمعة ، فاننا لا نستطيع ان نسجل درجة محسوسة من الفعالية للحركة المسرحية في توجيه الجماهير ، وتبقى هذه الفعالة محصورة في لمحات وقتية قد تستغرق كل منها عقداً من الزمان أو أكثر أو أقل ، ولكنها في كل الاحيان تتحول الى نوع من الذكرى في انتظار لعة جديدة ، يتبها لها جبل جديد من الفدائين المؤمنين .

والعجيب المؤسف اننا لانملك اية دراسات قياسية للعلاقة التاريخية بين المسرح العربي والرأي العام ، ولست اتحدث هنا عن الدراسات الاحصائية فقط ، بل اعني ايضاً الدراسات الموضوعية التي تقيس ردود فعل الكلمة المسرحية في الجماهير وفي علاقاتها بارضها وبالحارج ، وفي توجيه حركتها في معركتها مع الحياة .

الخلاصة :-

ان رجل المسرح ، شأنه شأن الكاتب ، يعيش في مستقبل حياته المهنية لحظة اختيار ، و يأتي اختياره نتيجة منطقية لعوامل كثيرة توجه حياته : بيئة النشأة ، المناخ الاقتصادي

والسياسي والاجتماعي ، التكوين العلمي والثقافي والقاعدة في رجل المسرح ان يختار كلفته من الارض الاجتماعية بكل ابعادها ، فاذا لم يرتبط بهذه الارض تحول الى مجرد حرفي قد يضرب في عالم الفن ، وقد يعيب احياناً ، ولكنه يظل مفتقداً للرباط الاجتماعي الذي يشده الى جماهيره والى مجتمعه الانساني ، مفتقراً الى المعنى والى الرسالة التي تبرر ارتباطه بالمسرح .

ومؤدى هذه القاعدة ان رجل المسرح اذا التزم بقضايا مجتمعه فانه داخل لا محالة في قضاء وتناافر وتصادم مع كل قوى الظلم والقهر التي تتعارض مصالحها على مصالح المجتمع بالمعنى الواسع .

ولقد يتأتى لرجل المسرح الملتزم ان يتسلح بالذكاء الذي يتحدث عنه بريخت في نصائمه الخمسة التي يوجهها لمن يريد أن يقول الحقيقة ، ولقد يعينه ذكاؤه على أن يحدد ردود فعل الصدام والشقاق وان يرتبط بمسرحه ورسالته اطول مدة ممكنة ، ولكنه اذا اختار الحل الوسط فقد خان التزامه ومجتمعه وانسانيته .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



مسرحيات ابسن الاجتماعية



ARCHIVE

<http://Archive.beel-Sekti.com>

لأستاذ صدي في حطاب

في عام ١٩١٨ صدر الجزء الأول من كتاب « انحدار الغرب » لفيلسوف التاريخ الألماني أوزفالد اشبنجلر وقال فيه : ان مسرحيات ابسن شديدة الارتباط بعصرها وان تستطيع أن تظفر باهتمام الأجيال المتأخرة ، وقيمتها تاريخية لا ذاتية . وأكد اشبنجلر انه ما ان يأتي عام ١٩٥٠ حتى يكون ابسن قد مات تماماً . فهل أصاب اشبنجلر في نبوءته هذه أم اخطأ فيها ؟

في عام ١٩٥٠ صدرت ترجمة الى الانجليزية لثلاث مسرحيات من مسرحيات ابسن ، وقامت بالترجمة الناقدة المسرحية « انا اليس فيرمور » وكتبت في مقدمة الترجمة تقول : « انه (أي ابسن) أحد أعظم خسة كتاب مسرح في التاريخ .. ان تأثير ابسن

على المسرح الأوربي وعلى الدراما ومن خلالها على الفكر الأوربي يصعب حصره .
لقد وجد الدراما في كل أدب باستثناء الأدب الألماني تحتضر أو جامدة في تراثها ،
فتركها حية وخصبة » .

وصدر في عام ١٩٦٠ كتاب بعنوان « ابسن ومزاج الأدب النرويجي » لجيمس ولتر
ماله فارلين استاذ الأدب الأوربي في جامعة إيست انجليا والمشرف العام على طبعة
اكسفورد لأعمال ابسن الكاملة . يقول ماك فارلين في كتابه هذا : « تشير جميع الدلائل
على أن ابسن لم يميت ، بل على العكس انه حي جداً ، ومع ذلك فان الاشياء التي كتب
عنها والأفكار ومحتوى مسرحياته يبدو انها لم تعد تهمنا جداً ، ولذا فان مما لا شك فيه ان
استمراره لا يمكن ان يُعزى إلا الى أسلوبه الفني ، لا الى ما قال وانما للأسلوب الذي
قال فيه » .

وفي شتاء العام الماضي كانت مسارح لندن تقدم ثلاث مسرحيات لابسن هي
مسرحية « الأشباح » ومسرحية « بيت الدمية » ومسرحية « السيدة من البحر » وقامت
بدور البطولة في المسرحية الأخيرة (دورايلدا فانجل) الممثلة البريطانية الشهيرة فانيسا
ريديجراف . وأشاد النقاد بهذه المسرحية ويعتبرها ابسن .

ولو اردنا ان نقف عند آراء مشاهير النقاد في حق ابسن المسرحية لطلال بنا
الحديث . وما الى هذا قصصنا ، (ان يكتبوا هذا ان تشير الى) ان الكاتب النرويجي هنريك
ابسن الذي ولد في عام ١٨٢٨ وتوفي في عام ١٩٠٦ قد انتج ما بين عام ١٨٤٩ حين
كتب مسرحيته كاتيلينا وعام ١٨٩٩ حين كتب آخر مسرحياته وهي « نحن الموتى عندما
نستيقظ » متاً وعشرين مسرحية . وقد اعتاد النقاد تقسيم نتاجه الى اربعة اقسام هي
— حسب تسلسلها التاريخي — المسرح الشعري ، والمسرح الاجتماعي ، والمسرح النفسي
ثم المسرح الميتافيزيقي أو الصوفي .

والمسرح الاجتماعي الذي نتحدث عنه اليوم يتمثل عند ابسن في اربع مسرحيات
هي مسرحية « اعمدة المجتمع » التي كتبها عام ١٨٧٧ ومسرحية « بيت الدمية » التي
كتبها عام ١٨٧٩ ومسرحية « الأشباح » التي كتبها عام ١٨٨١ ، وأخيراً مسرحية « عدو
الشعب » التي كتبها عام ١٨٨٢ ، ولكننا نعتقد ان هذه المسرحية تمثل مرحلة انتقال
من المرحلة الاجتماعية الى المرحلة النفسية تماماً كما تمثل مسرحية « رابطة الشباب »
التي كتبها عام ١٨٦٩ مرحلة انتقال من المرحلة الشعرية الرومانسية الى المرحلة الواقعية
الاجتماعية .

حاول إبسن في هذه المسرحيات الاجتماعية ان يضع على المحك المثل السائدة في عصره ، و يظهر ما فيها من زيف وخداع ونفاق وكذب حتى قال عنه الناقد ايريك بنتلي « هذا هو إبسن الذي فضح اوربا » . اما الناقد متكن الذي ترجم الى الانجليزية احدى عشرة مسرحية من مسرحيات إبسن فيلخص الأفكار التي طرحها إبسن في مسرحياته الاجتماعية على النحو التالي :

« انه لشيء مسيء للزوجة ومهين لها ان تعامل كمجرد عشيقة فارغة الرأس ، وان يكون الوطنيون المحترفون آفاقين ، وان النجاح في الاعمال التجارية ونحوها يقتضي عادة القيام بأشياء يتردد الرجل الذي يحترم نفسه في القيام بها ، وان المرأة التي تستمر في معايشة زوج مصاب بالزهري قد تنجب أطفالاً مشوهين ... » .

وقد اثارت مسرحياته هذه الرأي العام الاوربي في ذلك الحين ، ووصفه النقاد بأبشع الصفات ، ومع ذلك فقد عادت عليه بشهرة كبيرة ، واذا كانت هذه المسرحيات هي التي ولدت شهرته في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، فان المكانة التي يحتملها الان لا تقوم على هذه المسرحيات بقدر ما تقوم على مسرحيات المرحلتين الأخيرتين في حياته .

وكان إبسن يرفض ان يفسر مسرحياته ، كما يرفض ان يلزم نفسه بالمسائل العامة — كما يقول كرتش في كتابه « الجدالة في الدراما الحديثة » . فلم يعرف عنه انه انضم الى احزاب سياسية ، أو اشتد عليه في ذلك ، وانما كان دائماً انه رجل يكتب مسرحيات ، وان شغله هو ان يطرح الاسئلة لا ان يجيب عليها ، وقال بالحرف الواحد « لقد كنت اكثر كشاعر واقل كفيلسوف اجتماعي مما يظن الناس » ومع هذا كله فقد كان تأثير إبسن كبيراً في القضايا التي طرحها . وحول هذا الموضوع يقول مارتن اسلن :

« ان كتاب المسرح من امثال إبسن أو شواسهموا اسهاماً كبيراً في تغييرات اجتماعية هامة ومن ثم في تغييرات سياسية . لقد شكل إبسن تأثيراً هاماً جداً في فتح مناقشة وضع النساء في المجتمع ، واعتقد انه اسهم اسهاماً حاسماً في التغيير الذي بدأ بحق المرأة في الانتخاب ، والذي ما زال مستمراً حتى يومنا هذا تحت عنوان « حركة تحرر المرأة » .

والآن اود ان انتقل من التعميم الى التخصيص ، فاناقش كل مسرحية من هذه المسرحيات الأربع على حدة .

بدأ أبسن بكتابة مسرحية « اعمدة المجتمع » في عام ١٨٧٥ وانتهى منها في عام ١٨٧٧ وهي من مسرحيات ابسن القليلة التي تعتبر العقدة فيها اهم من الشخصيات . والمسرحية هي عرض لنفاق وزيف القواعد التي تقوم عليها اعمدة المجتمع ، فحياة بيرنك الذي يشغل منصب رئيس مدينة نرويجية ساحلية صغيرة تقوم على اكدوبة ، فقبل خمس عشر سنة استطاع بيرنك هذا ان يلصق بشقيق زوجته يوهان الذي سافر الى امريكا تهمة تورطه في علاقة غرامية مع خادمتة . تلك العلاقة التي انجبت طفلة غير شرعية ، وان يلصق به ايضاً تهمة اختلاس ، وظل بيرنك خلال هذه السنوات الخمس عشرة رجل المدينة الأول واستطاع ان ينمي هذه المدينة وان ينمي ثروته في الوقت نفسه .

وعندما تبدأ المسرحية نجد بيرنك هذا يواجه تهديداً بالفضيحة بعد ان عاد يوهان من امريكا فيخطط بيرنك لعودة يوهان ثانية الى امريكا على سفينة كان بها خلل لم يتم اصلاحه بشكل جيد ، وفرح عندما سمع ان السفينة ابجرت لسمع ان ابنه الوحيد هو الذي هرب على تلك السفينة اما يوهان فقد استقل سفينة اخرى ، فاضطرب اشد الاضطراب ، وادرك انه سيخسر ابنه ولن يكسب شيئاً ، وشعر بفرح غامر عندما عرف ان زوجته قد اكتشفت ان ابنها قد ذهب الى السفينة فارجمته قبل ان يبحر عليها ، وعلم ايضاً ان رئيس عمال اصلاح السفن قبل اوقف السفينة قبل ابجارها واعادها الى الحوض . وهكذا نجح بيرنك من افعاله الشريرة ووقف امام اهل المدينة ليعترف بأنه هو المذنب وليس يوهان ، ووعد الناس بأن يقاسمهم ارباح سكة الحديد التي اقامها . وهنا نجد أن حبيبته الاولى التي لم يتزوجها وتزوج من اختها طمعاً في مال الاخيرة تقول له بأنه قد اكتشف الآن فقط عمودي المجتمع الحقيقيين وهما : الصدق والحرية ، والمجتمع لا يستطيع ان يبني بناء قوياً شامخاً الا عليها وحدهما .

السؤال الذي يطرحه ابسن في هذه المسرحية هو: أعلى المرء أن يكون عموداً للمجتمع ؟ فان كان هذا المجتمع فاسداً أعليه أن يسانده ويعاضده ؟ .. لا شك ان لدى بيرنك رغبة كبيرة في أن يعمل خيراً ، ولكن اذا عمل الخير هذا يجعل مجتمعه يجبره على الكذب والخداع والربح غير المشروع ، اليس من الخير أن يعاد بناء هذا المجتمع على اسس المثل التي تطرحها لونا وهي الصدق والحرية ؟ ثم ان فساد هذا المجتمع يجعل بيرنك يبرر افعاله الشائنة ونفاقه .

وهناك الى جانب هذا الموضوع الاساسي موضوعات اخرى ثانوية ، فن الموضوعات

التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالموضوع الرئيسي الفكرة القائلة بأن التقدم العادي للمجتمع لا يمكن أن يعطله سوى ممارسة التجارب التي تنصف المخاطرة، فأسلوب الحياة في هذا المجتمع قد يضطرب نتيجة الاستسلام الإرادي لهذه التجارب، ولكن هذا الاستسلام وحده هو الذي يستطيع أن ينمي التقدم، فابسن يعارض الحياة الساكنة الراكدة.

ومسألة تحرر المرأة تأخذ موضوعاً ثانوياً؛ ففي العلاقة بين بيرنك وزوجته لا ترى ابسن ينادى بحق النساء بالمساواة. ولما سألته زوجته عن سكة الحديد الجديدة قال إن هذه أمور يجب ألا تشغل بال النساء. فالنساء يحتلن مراكز متواضعة ومحترمة في المجتمع، والصورة المثلى لمن هي أن تتمشى شخصياتهن مع شخصيات أزواجهن.

وفي المسرحية أيضاً مقارنة بين هذا النوع القديم من النساء وبين المرأة المثالية المتمثلة في شخصيتي لونا، ودينا الابنة غير الشرعية لبيرنك، فهذه دينا تريد أن تسافر إلى أميركا لكي تصنع من حياتها شيئاً ما، وأن تعتمد في ذلك على نفسها دون أن تعتمد على رجل. وعندما نلتقي في المسرحية ببيرنك لأول مرة نجد رجلاً يمتلكه رغبة شديدة في السلطان وفي النفوذ، ولكن ضميره يجعله يتأخّر هذه الغايات على أساس غير واقعي، فعليه أن يبرر جميع أفعاله و يتظاهر حتى أمام نفسه بأنه لا يطلب المال أثنائه منه، ولا يطلب احترام المجتمع لئلا هذه الغاية الذاتية. فهو في مرحلة يعارض بناء سكة الحديد لأن ذلك ليس في مصلحة المجتمع، ومما أكاد أنه متعجب حتى تظهر سكة الحديد بأنها وسيلة للربح ولذا فإنه يؤيدها لأنها ستكون في صالح المجتمع، وهو يخدع نفسه عندما يقول بأن الله هو الذي يلهمه إلى أن يفعل ما يفعل وليس حب المال. وهو أيضاً يريد ادخال الآلة في ميدان العمل من أجل المجتمع، وهو يبرر أخطاءه بشابه قائلاً: بأنها يسرت له إنجاز عمل كبير سيتركه لمن يأتون من بعده. ومن أجل هذا يحاول أن يجبر ابنه على أن يتبع خطواته غير ملتفت لرغبات هذا الفتى، وهو يشتري الممتلكات سرّاً لأن الناس في تصوّره سيتهومونه بالابتزاز إذا عرفوا ما فعل، ولكنه مستعد للكشف عن هذا في الوقت الذي يكون فيه الجمهور مستعداً لأن يؤمن بأنه قد جازف بمجازفات مالية كبيرة من أجل مصلحة هذا الجمهور.

ودافع المصالح الخاصة الذي يصم به ابسن أعمدة المجتمع لا يقتصر على هذه الطبقة وحدها، وإنما يمتد إلى الطبقات الدنيا أيضاً، فربّيس العمال ليس أقلّ تلوناً من بيرنك نفسه. إذ عندما يواجه بالطرد من عمله تكون حجته للبقاء في عمله هذا تتركّز على الرغبة في النفوذ ضمن دائرة الضيق من الدائرة التي يسمى إليها بيرنك، ولو كان مثالياً

صادقاً لرفض أن يستجيب لأوامر بيرنك بأن يعد السفينة المعطوبة للابحار في الحال ، ولكنه يستجيب لتلك الأوامر ، ومن ثم يصبح شريكاً لبيرنك فيما يمكن أن تترتب عليه هذه المغامرة .

ان نهاية المسرحية السعيدة تأتينا كمفاجأة لأننا نظل خلال ثلاثة فصول طويلة مع شخصيات تصارع نفسها وتتصارع ضمن ظروف خارجية ، والمصائب المحتملة تتراكم ، فهذا بيرنك قد يتكشف ككذاب ومحتال ، والسفينة قد تغرق ، و بيرنك على وشك ان يفقد ابنه الوحيد وزواجه على وشك الانهيار ، ورئيس العمال شارك في الجريمة حينما رقع السفينة لتحرر الى دمار محقق ، وفجأة تتغير الأمور و يقرر بيرنك أن يعترف وأن يكتفّر عما فعل وبذا يحتفظ باحترام الناس ، و يقرر رئيس العمال في آخر لحظة منع السفينة من الابحار و يسافر يوهان على سفينة اخرى ، و يتم انقاذ الولد و يعدل أبوه في مبادئه التربوية بحيث يجعل ابنه حراً في اختيار ما يشاء ، و يكشف بيرنك وزوجته احتراماً شديداً متبادلاً بينهما ، وهذه المآسي المتعددة لا يحول دون حدوثها سبب خارجي وإنما تمتنع وقوعها اسباب منطقية تنولد عن الظروف نفسها ، فالنهاية السعيدة في هذه المسرحية نهاية منطقية .

اما مسرحية « بيت الدمية » التي تعتبر من أشهر مسرحيات إيسن واكثرها انتشاراً فهي تعبير كلامي عن موضوع حقوق المرأة . وقد هزت هذه المسرحية معاصري إيسن لأن نورا بطلانة المسرحية تترك زوجها وأطفالها في نهاية المسرحية .

قبل أن تبدأ مسرحية « بيت الدمية » تكون بطلتها نورا زوجة مدير البنك تور فالد هيلمر التي عاشت حياة بيتية هادئة قد زورت توقيع ايها على سند مالي حين اقترضت مبلغاً من المال دون ان يعرف زوجها من كاتب يعمل في البنك الذي يديره زوجها ، وكان هذا الكاتب واسمه كروجستاد يشتغل بالمراباة . ولم يكن زوجها يحب هذا الموظف ، بل كان يريد أن يتخلص منه ، وجاءت الفرصة عندما قدما مسز ليند صديقة نورا طلباً للعمل في البنك ، عندئذ قرر تور فالد أن يطرد هذا الكاتب وان يضع مسز ليند مكانه . فلما عرف الكاتب بذلك زار نورا سراً واخبرها بأنه اذا طرد من البنك فإنه سيدمرها و يدمر زوجها بأن يكشف عن التوقيع المزور .

ارسل تور فالد للكاتب اشعاراً رسمياً بالطرد ، فرد هذا عليه رسالة ضمنها تفاصيل التزویر الذي قامت به نورا . وكانت نورا قد لجأت الى صديقتها لاقناع الكاتب باسقاط

جميع اتهاماته الموجهة ضد نورا ، وبدأت الازمة عندما قرأ تور فالد الرسالة فغضب غضباً شديداً واتهم زوجته بالنفاق والكذب وعدم الشعور بالواجب ، وأعلن انها لا تصلح لأن تربي اطفالها . وما إن تأتى الرسالة الثانية من الكاتب التي يعلن فيها انه لن يلجأ الى القضاء حتى يتغير موقف تور فالد تماماً ، ويتنهد تنهد من استراح ، عندئذ تشعر نورا انها ترى زوجها لأول مرة على حقيقته انانياً ومنافقاً مدعياً لا يحفل بها ، وتذكرت بأن الزواج لا يمكن ان يقوم على عدم المساواة بين الزوجين وتعلن عن رغبتها في ترك بيته الى الابد .

ولكن تور فالد الذي لم يكن معتاداً على هذا السلوك من نورا لم يصدق اذنيه وتوصل اليها ان تبقى . ولكنها ترد عليه قائلة بأنها ستحاول أن تصبح انساناً عاقلاً يفهم الدنيا ، ستصبح امرأة لا دمية يلهو بها زوجها لاشباع غروره ، ثم تخرج من البيت حيث تسمع في نهاية المسرحية صوت الباب وهي تغلقه وراءها بشدة .

ان تور فالد المحامي الناجح ، ومدير البنك يُبقي زوجته المدللة نورا كما يبقي الانسان المصفر في القفص ، فهو يمزجها عن الحياة ، صاحبها انها اقترفت جريمة التزوير ولكن ذلك كان من أجل الحصول على المال بسرعة لانقاذ حياته ، ولما حاول الكاتب انذارها ثم تراجع عن ذلك بعد أن عرف زوجها الحقيقة، ظهرت حقيقة هذا الزوج الذي لم يدرك شهامة ما قامت به زوجته ، فأدركت زوجها ان زوجها يقوم على أسس زائفة ومن ثم لا بد من أن ترتحل عن هذا البيت الضيق هو التي الحقيقة را

وعندما قدمت هذه المسرحية ثار جدل حول ما قامت به نورا وهل كان تصرفاً صحيحاً أم لا . واعترضت احدى الممثلات الألمانية على نهاية المسرحية ، واقامت ايسن بكتابة نهاية أخرى تعود فيها نورا الى بيتها من أجل اولادها على الأقل . ولم يكن ايسن راضياً عن تلك النهاية المفتعلة ولم تعد المسارح تقدم هذه المسرحية بمثل هذه النهاية التي اعترف ايسن بأنها انتهاك بربري للمسرحية لأنها تفسد مسار المسرحية كلها .

قلنا ان هذه المسرحية اثارت ردود فعل عنيفة ، وقد كتبت احدى الصحف البريطانية عنها عندما قدمت في بريطانيا لأول مرة عام ١٩٨١ تقول : « ان هذه المسرحية تمثل العجز الدرامي ، والقذارة والابتذال والانانية والفظاظة والعبث واللفو » ... وكان أن اتبرى جورج برناردشو للدفاع عن هذه المسرحية وعن ايسن .

ويرى احد النقاد ان هذه المسرحية هي النسخة النرويجية للموضوع الكبير الذي

تناوله ادب الشطر الأخير من القرن التاسع عشر في أوروبا كلها ألا وهو آلام المرأة في عالم هيسمن عليه الرجل ، فهو موضوع رواية أنا كرينا (١٨٧٥ — ١٨٧٧) لتولستوي . ورواية مدام بوفاري (١٨٧٥) لفلوبير ، ورواية تسمى دربرفيل (١٨٩١) لتوماس هاردي ، ورواية صورة سيدة (١٨٨١) هنري جيمس . ومن الواضح ان ايسن كان متأثراً بنفس المناخ الفكري الذي تأثر به الفيلسوف البريطاني جون ستيوارت ميل الذي كتب في موضوع تحرير المرأة كتاباً بعنوان « اخضاع المرأة » نشره عام ١٨٦٩ .

لقد كانت « بيت الدمية » في نظر معاصري ايسن عملاً عظيماً لأنها عاجلت في قوة واقعية مسائل ذات أهمية شخصية للمتفرجين ، أما اليوم وكما تقول الدكتور برادبروك فإن هذه المسرحية تبقى في اعتبارها عملاً مؤثراً قائماً على مشكلة من مشكلات الطبيعة الإنسانية على وجه العموم ، انها تقدم لنا رؤية فنان لا تنفصل عن طريقته في صياغتها ، وهي في نظر ايسن حل للمشكلة التي يعانها الكاتب ازاء الوسيلة التي اختارها للتعبير و يشير لتطوير جديد في فنه .

انها عمل رائد في الموضوع وفي البناء ، فهي تبدأ كما تبدأ الملحمة الكلاسيكية من الوسط عندما تكون الأحداث التي ستخلق الأزمة قد وقعت فعلاً ، و يعطي الكشف التدريجي للماضي باعتبار جزءاً من الحاضر قوة مزدوجة للحادث ، وهذا اسلوب شاع كثيراً بعد ايسن . أما من ناحية الفكرة فإن مسرحية « بيت الدمية » عمل رائد في الدرس المسرحي للمرأة وهي تكافح من أجل الاستقلال و من أجل المساواة في النظرة والمعاملة من الرجل . وإلى جانب هذا الصراع بين الجنسين نجد أيضاً تصوير ايسن الدرامي للصراع الأساسي بين الفرد والجماعية وبين النزاهة الشخصية والتقاليد والأعراف الاجتماعية .

ان الاستقبال غير الودي الذي لقيته مسرحية « بيت الدمية » قد زاد كثيراً في مسرحية « الاشباح » التي كتبها ايسن في عام ١٨٨١ أي قبل قرن من الزمان . ومسرحية « الاشباح » تحكي قصة مشكلات المرض الموروث والجنون والقتل رافة بالبريض لتخليصه من عذابه . هذه الموضوعات التي تناولتها هذه المسرحية ما تزال حية لم تفلت .

تبدأ المسرحية حين نرى القسيس يزور أرملة ألفنج عشية الذكرى العاشرة لوفاة زوجها ليبدأ في تفصيلات افتتاح دار للايتام تريد أن تقيمها الأرملة تخليداً لذكرى

زوجها القبطان . وكان ابنها اوزفالد وهو في السادسة والعشرين قد عاد من باريس بعد ان قضى فيها تسعة عشر عاماً .

لم تعجب القسيس حياة اوزفالد البوهيمية في باريس وكان يلوم امه على اهمالها الاعتناء بافكار ابنها وذكرها بأنها قد جاءت بعد أقل من عام من زواجها تطلب الانفصال عن زوجها لأنها اكتشفت انه رجل منحل ، ولكن هذا القسيس ثناها عن عزمها ، وهو يعتبر أن هذا العمل اعظم انتصار اخلاقي حققه في حياته .

كان القسيس يعلم بحياة المحبون التي كان يعيشها زوجها قبل زواجه ، ولكنه لم يكن يعلم ان هذا الزوج قد استمر في مجونه بعد الزواج وأنه كان على علاقة غرامية مع خادمتها وانها - اي زوجته - قد اكتشفت بعد زواجها مباشرة أن زوجها مريض بالزهري ، وان هذا المرض سيورث لابنه ، ولكن تأثير القسيس الديني وجبن هذه الزوجة اجبرها على الصمت .

كانت في البيت خادمة اسمها رجيينا هي الابنة غير الشرعية لألفينج ، وان كانت في الظاهر ابنة نجار ، وقد وقع اوزفالد في غرام هذه الفتاة دون أن يدري انها اخته ، وحدث أمه عن نيتها في الزواج من رجيينا قراءتها ذلك ، ورأت انه لا مفر من أن تجربها وتجرب الفتاة بحقيقة الصلة بينها . وقبل أن تحد الفرصة لتفعل وصلت اخبار بأن دار الايتام التي كانت تستنحها وتحمل اسم زوجها قد هبت فيها النيران واحترقت . أما رجيينا فانها عندما سمعت ان اباها هو ألفينج غضبت كثيراً لأنها لم تعامل في بيت ابها الا كخادمة وفضلت ان تنضم الى اسرة النجار .

وفي المشهد الاخير من المسرحية نرى اوزفالد مع امه حيث يكشف لها عن سر اكثر هولاً ، فهو يقول انه يعاني من مرض في الدماغ سينتهي به الى الارتداد الكامل الى الطفولة ، وتحاول الام ان تواسي ابنها وتعهده بأن تظل الى جانيه ، ولكن الشاب يرجو امه ان تقتله اذا دعت الحاجة الى ذلك ، وقد افزع هذا الأم ورفضت ذلك عندما اطمعها على حبوب المورفين التي احضرها معه ، وبظل الأم والابن يتحدثان حتى مطلع الفجر لتقوم الأم بعد ذلك وتطفىء النور ، بينما يجلس ابنها كالطفل يبكي طالباً الشمس .

ويرى النقاد ان مسرحية « الاشباح » تصلح كدراسة لأسس الواقعية الحديثة ، فقوتها وشاعرية بعض اجزائها واضحة جداً ، وقد شرح احد الذين كتبوا عن حياة ايسن الظروف التي كتب فيها ايسن هذه المسرحية فقد خططها المؤلف في البداية كهجوم على

الزواج التقليدي ليرد على الذين انتقدوا مسرحيته «بيت الدمية» . فالزوج الذي كان ينظر اليه على أنه أحد اعمدة المجتمع كان في الخفاء عربداً فاجراً ، أغوى صحادته فحملت منه سفاحاً وولدت الطفلة رجيناً التي تعمل الآن بدورها في خدء ارملة واخفت هذه الزوجة السر ما يزيد على عشرين سنة بناء على طلب القسيس منها ان تحافظ على الرباط المقدس ، ومحاولة منها تجنب ابنها ما في اسرته من أهوال ، وآن هذا هو السبب الذي دفعها الى ارسال ابنها للدراسة في الخارج ، غير أنها تشعر الآن بحد وفاة زوجها أن عليها أن تتخلص من ميراثه بغية تحرير نفسها وابنها ليعيشا حياة مريحة ، وتريد انشاء دار للأيتام من أموال زوجها لاسكات الشائعات التي تتناول حياة الأئمة ولكي تتخلص من بقايا سلطانه عليها .

وتشكل مسرحية «الاشباح» تنوعاً للفترة الواقعية في انتاج ايسن ، فهذه مسرحية استطاع اخيراً ان يمتلك زمام السيطرة على مسرحيته الجديدة بعد تلك التجارب التي مر بها في المسرحيات السابقة ، اذ استطاع ان يحقق في النهاية مزجاً وربطاً كامين بين المضمون والشكل ، وكان نجاحه نتيجة لتجارب فنية كبيرة و بعد ان درس المسرح اليوناني بعناية وتأثر بسوفوكليس في بناء التراجيديا ، فالمسرحية مبنية على غرار مسرحية «أوديب ملكاً» تبدأ من نقطة تسبق الكارثة مباشرة ، وتسير كقصة بوليسية بالبحث عن البينات واخراجها من المأخفي وتنتهي بتمهية مريحة .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

كتب ايسن في ملاحظات له اضافها الى المسرحية قائلاً ان الانسانية كلها تسير في طريق الضلال ، وكان يعني بذلك ان مسرحية «الاشباح» ليست مجرد مأساة أسرة الفينينج وانما هي مأساة البرجوازية الأوروبية في القرن التاسع عشر ، فقد كانت غايته الضمنية ان يكشف في هذه المسرحية كيف تؤدي سلسلة من التقاليد الجافة الى عدم الاقتصاد على اباداة تقليدية فحسب وانما تشمل أيضاً العالم الحديث كله .

ان ايسن يؤكد في هذه المسرحية بشكل ضمني على ان من واجب كل جيل ان يواصل الكفاح ضد قيود التقاليد والافكار البالية ، وقد جوبت هذه المسرحية بمجابهة شديدة ، فزاد هذا من تصميم ايسن على ان يكتب ما يهز هذه الغالبية من الناس السادة في اوهامها والعارفة في تقاليدها ، فكان ان كتب مسرحيته المسماة «عدو الشعب» التي نشرها في نوفمبر من عام ١٨٨٢ .

في هذه المسرحية نرى الدكتور ستوكمان وهو عالم لا يدري شيئاً عن امور الحياة

اليومية ، لقد كان هذا الدكتور بطلاً في مدينته لأنه اكتشف ان مياهها تصلح لأن تكون حمامات معدنية ، فتحوّلت هذه المدينة الصغيرة الى مركز سياحي . ولكنه اكتشف بعد ذلك ان فضلات المدايع القائمة في المدينة الصغيرة تلوث مياه هذه الحمامات . و اراد ان ينشر اكتشافه على الناس ، و اراد ان يطالب بتصحيح الاوضاع وكان يتوقع ان يقابل الناس اكتشافه الجديد هذا بالترحاب والثناء . ولكن المدينة كلها انقلبت ضده لأنه هدد بهذا الكشف مورد رزقها السياحي . وحتى اولئك الذين اعترفوا بصدق وعدالة مطلبه هجروه لأن مصالحهم صارت تتعرض للتهديد من المواطنين .

وفي اجتماع عام تقدم الدكتور ستوكمان بطلب يائس من الجمهور لتصحيح الأوضاع ولكن الجماهير ثارت عليه ، ولم يستطع أن يفهم سبب خوف المدينة وغضبها ، كما لم يستطع ان يتنازل عن مبادئه ومثله العليا ، فوجد نفسه في عزلة تامة . وفي نهاية المسرحية تخلى خطيب ابنته عنها وظرد اطفاله من المدرسة . ولكن هذا كله لم يمت في عضده ، فقرر ان ينشئ مدرسة بنفسه ، وفي نهاية المسرحية نراه يقول : ان اقوى الرجال في الدنيا هو الرجل الذي يقف بمفرده .

ان هذه المسرحية التي تأخذ موضوع التلوث رمزاً لذلك المستنقع الذي غرقت فيه ضماير الناس قد استمدت من قصتها من قصة واقعية ، والدكتور ستوكمان الذي يكشف عن الحقيقة يعتبره الناس عدواً لهم لأنه يريد أن يغير مكانهم . وهو يقف عاجزاً امام رجال السياسة والصناعة وان كان يواجههم بالتفكير في المستقبل . والواقع ان ابن نفسه قد وجد عزاء في البطل الذي يقف وحيداً . فقد تحدث في رسالة له عن الدكتور ستوكمان قال فيها : ان الغالبية والجماهير لن تستطيع اللحاق به ، وهو لا يستطيع ابداً ان يأخذ الغالبية الى جانبه . ان ستوكمان يرفض ان يزله الرأي العام عن موقعه ، وانني اريد ان اغرس في عقول الناشئة ان من يسمون بالليبراليين هم ابرع من يواجههم الاحرار من اعداء ، وان برامج الحزب تلوي اعناق جميع الشباب والحقائق الحية ، وان الاعتبار الخاصة تقلب العدل والاخلاق رأساً على عقب الى ان تصبح الحياة شيئاً لا يطاق .

بعد ان ظهرت مسرحية « الاشباح » بشهر واحد كتب ابنس لاحد اصدقائه يقول : « لن استطيع تحت اية ظروف ان انتمي الى حزب تقف الاغلبية الى جانبه . . فالاقلية دائماً على حق ، اعني الاقلية التي تقود الطريق نحو نقطة لم تصل اليها الاغلبية بعد . ويمكننا ان نرى في هذا القول بذرة مسرحية « عدو الشعب » .

ان هذه المسرحية تصور لنا ازمة رجل مثالي في عالم يعج بالانتهازيين والانتانيين الذين يهكون ممارسات الاغلبية ويشكلون قواعدا واحكامها ، فالموضوع الاساسي في هذه المسرحية كما يقول احد النقاد هو ان المجتمع ملوث مثل الحمامات بمصالح الاغلبية الخاصة وبالتسليم الاعمى بالافكار والمعتقدات البالية التي تكبل الحريات الفردية وتفسد الحقائق ، فهذا الدكتور ستوكمان الذي يعمل بوحى من مصلحة المجتمع يجد نفسه امام ارادة الاغلبية معرضاً لهجوم الفئات المختلفة ، فهو هدف للسلطة الممثلة في رئيس البلدية ولما يسمى بالصحافة الليبرالية المستقلة التي هي من حيث الناحية الاقتصادية خاضعة للرأي العام ، وهو هدف ايضاً لصغار التجار او للطبقة الوسطى وهدف للشركات .

وتعتبر مسرحية « عدو الشعب » اقل مسرحيات ايسن الناصجة تعقيداً ويعتبرها احد النقاد اقل اعماله حظاً من الخيال والشاعرية ، ولكنها مع ذلك مسرحية كوميدية ساخرة على جانب كبير من الاتقان الفني والحياة الدافقة .



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>



القضية الاجتماعية في مسرح صقر الرشود



ARCHIVE

<http://www.sakhrat.com>

سليمان الخليفي



بدأ اهتمام صقر الجدي بالمرح، على وجه التحديد منذ عام ١٩٥٨ م، فقد بدأ بقراءة النصوص العالمية والكتب التي عنت بالفن المسرحي، مثل: تشريح المسرحية لمارجوري بولتن، وغيوب المؤلف المسرحي لولشوكير، واعداد الممثل لستانلافسكي.

لذا فقد كان انضمامه للمسرح الشعبي، وخروجه السريع منه، يعود اولاً الى تأليفه

لسرحيته «تقاليد» وثانيا الى تحسه النظري لطبيعة المسرح ، وكيفية التعامل من خلاله ... ولما كانت الطريقة التي اخرجت بها مسرحيته لم توفر له القناعة التامة . فقد عمده مع مجموعة من زملائه الى تأسيس (المسرح الوطني) الذي اعمده مسرحيته الثانية «فتحتنا» .

بذلك وقياسا على نشاطه حتى نهايته ، كان صقري يمثل رجل المسرح ، الذي يعرف التجديده و يقنى في كل الجزئيات والاطر ، مروراً بكافة التقنيات ومراحل الإدارة . الى شطحات خيال الطموح ، وصنوف جنون المبدع ، الا ان ذلك يحدث ابدا في خطوات تنسق : مشكلة ، مشكلة ... ونتجاس في تراكميتها الى الطور الاخير من المعمار الفني ، لكيلا يكف بعد ذلك عن الوقوف في الصالة ، فما تستمر العروض كل ليلة ، يتابع في صدره حوارها ، وتتعكس على وجهه كل كلمة من المسرحية ، هذا ان لم تنعكس على جسده في حركات عفوية .

مع بداية الستينات وظهور النص المسرحي ، وهي الفترة التي احتوت على ادبيات المسرح ، بما فيها من حركة نقدية ، يمكن القول ببداية ظهور اسهل ، ليس لوظيفة المسرح ؛ وهي جملة المعالجات للمشاكل والقضايا السائدة بحسب ، لكن لطبيعته من الداخل ، بمعنى تحقق تلاحم بينه وبين المجتمع مما كان يحظر الى المسرح المنحل . يضاف الى هذا الطرح ، ما يمكن استخلاصه من اجابته وهو انه المسرح المرتحل .

«يفتقر رجاله ايضا الى الاختصاص» . اما بالنسبة لفترة الستينات وهي البداية الطبيعية لانتاج العمل المسرحي شبه المتكامل ورغم ما تتمثل به من قصور وذلك لانعدام الموروث المسرحي والخلقية الاكاديمية ، مع اتسام الاعمال بالانفعالية العالية ، ككتابة واخراجا وتمثيلا . «الا انها مع ذلك تمثل قفزة نوعية بالقياس الى المسرح المرتحل» .

هذه العناصر من آرائه يمكن اعتبارها تشخيصا للواقع المسرحي الذي تعامل معه ، ببعطاته الموضوعية والتاريخية وهي بالتالي مادة للمعالجة والدراسة ، كمؤليات ومعوقات ، في حركتها الجدلية : بين توليد الطموح والتطلع ، فوق ارض بكر ، والسلبيات والمخادير ، في متناقضات كل بداية . هذا التشخيص مازال منسجما على واقع المسرح حتى اليوم ، والى حد كبير ، ولعله اكتسب بعدا جديدا تنتهي معه تلك الجدلية وذلك الطموح الذي تولد فيه وتنامي مع نموه اواسط الستينات .

وبعد مرور عشر سنوات من عمر هذه التجربة ، يتعزز التطلع الى تأصيل المادة

المسرحية و يكون التشكك بطبيعة النص ، هما يوميا ، يمارسه الضالع في الحركة والمراقب لها . واذا كانت « التؤذجية » « نقطة » للانطلاق ، يمكن ان يتصف بها النص المسرحي على وجه العموم ، ذلك ان الاعمال المسرحية « ذات طابع واهداف واللوان مختلفة ، كل مسرحية لها عالمها وطابعها الخاص ، وكل منها بنفرد بتجربة مرهقة تختلف عن الاخرى اختلافا كليا » . فانه يمكن تحديد خصائص هذه التؤذجية ، بحسب رأيه :-

بالنصاق النص بالبيئة ، معبرا عنها بصدق . وبصياغته المثينة ومعالجته الانسانية ، التي تستضاء بها خصوصيات هذه البيئة .

وهو هنا فضلا عن اهتمامه بمسألة المعرفة ، التي هي شرط أساسي من شروط الفن : المعرفة بطبيعة الموضوع وطبيعة النفس البشرية . الخ . باستخدامه لمصطلح « الصدق » يضيف الى ذلك عنصرين : اللغة والتشكيل المسرحي ووضعها في اطار متقن ، في تعبيره « صياغة فنية » كما انه يعطي اهمية خاصة لضرورة تجنب طغيان معطيات البيئة ، لكيلا :- تعجب من خلف خصوصيات تقاليدها ، التجربة الانسانية . ونعني في تأصيل هذه الفكرة :- اذا ما عولجت مشكلة ، كالمثال ، على اساسين شموليين : الانخفاق والانتقام ، مثلا . وبرز ، كدافعين قاهرين ، ليس يمثل هذه المشكلة من خلال عملتها الصرفة ، لكن من خلال ارتباطاتها التاريخية والحضارية . يمكن اضافتها الى التراث الانساني .

مثل هذا التفلؤءة تلك المشكلة على المقاطع المحدودة ودفعها الى آفاق جمالية بتحرير الشار من آليته البيئية ، كعملية انتقام عادية ، تجري باساليب ادائها ، المتعارف عليها ، مشاجبته - الشار - بازمة انسانية ، معقدة ، كالانخفاق والانتقام وعلاقاتها بالتاريخ والحضارة ، مثل هذا التصور لا يمكن الا ان يذكرونا بازمة « هاملت » مما يجعل صقرا ، بصدور عن وعي عميق ، بالعلاقة القائمة بين المحلية والعالمية ، ومن ثم بطبيعة النص التؤذجي .

والفخرج ، مثله مثل الكاتب ، لا يستطيع أن ينسلخ عن مواقفه الفكرية والفلسفية والسياسية ، باستفادته من فرصه : التي تتبج له توجيه بل وخلق طبيعة الايقاع العام للمسرحية ، بتحكمه في طريقة الاداء والحركة ، ويجعل عمليات التشكيل الكائنة فوق الخشبية والمتحركة الى عمق الصالة ، بل واستفادته من مخارج الصالة ومدخلها ، لكشف عن دلالات النص على تنوعها ، ذلك أن الفخرج ، بحسب تعبيره : يبحث عن

جدوى ما في العمل ، بتفسيره الجزئي أو الكلي ، باحثاً عن معناه الخلفي .

ان الانجاز الذي حققه صقتر الرشود في بيئة المسرح من جانبها الأدبي ، بتأدية مسرحية « تقاليد » كموقف جمالي من العملية المسرحية السائدة آنذاك ، وما يجب أن تكون عليه فاعلية المسرح ، ثم تأصيله اياه بكتابة مسرحية « فتحن » ، ثم متابعة هذا التأصيل بكتابة مسرحيته الثالثة « المقلب الكبير » والتي تمثل نقبجا ملموسا ، بالقياس الى بيئة الكويت حيث انعدام الموروث المسرحي ، هذا الانجاز يمكن اعتباره الأرضية الطبيعية الصلبة التي قام عليها نشاط المسرح في الستينات ، كقفزة نوعية ومرحلة جديدة ، بدلت في جوهر التصور الحقيقي للمسرح ، وأثارت انتباه العاملين فيه وحفزت طموحاتهم مما دفع بمحاولة الكتابة للمسرح الى ان تكون تقليدا ، قام على تبنيه العاملون في المسرح وبشكل حاسم بعد ذلك .

وما من شك فان كتابة نص مسرحي ، تبرز قيمتها الحقيقية من حيث كونها تخلق علاقات جديدة بين العاملين فوق الحشبة ، كما تفرض على جمهور النظارة جهودات اخرى متميزة ، حيث تتبدل علاقاتهم بما يشاهدون من مجرد عملية ارتباط جزئية — كمشاكل الادارة او سواها مما كان يعرضه المسرح المرئيل ، الى الانغماس المباشر في عمق الشقالييد ، وطرق ذواتهم التي تشكلت عبر العصور ونشرها امامهم ، ومواجهتهم بها . عارية ، بكل ما فيها من تناقض وتركيبة .

مسرحية تقاليد : وتعالج مشكلة « التأصيل » المسرحي في حكم العرف هو من لا ينتمي الى قبيلة ، او ممن امتهنوا الحرف اليدوية ، ويدعون بالصناع الخ من التعرفات . ان اول ملاحظة تستحق الاعتبار ، هي الثقات هذه المسرحية الى داخل الاسرة ، حيث تتشابك العلاقات الانسانية من اجل الوقوف على تناقضاتها . فيها تعبيل الاعراف الدينية الى التسامح وشمول النظرة ، متوافقة مع النظرة الحضارية التي تنتفع عليها الحياة الجديدة ، تبقى الاعراف الاجتماعية التقليدية مقسمة بالتعصب ، وضيق الأفق . ولا يكتفي الكاتب بهذا الموضوع التقليدي ، وذلك حين يجعل الاسرة اليسيرة المرفوضة عرفا ، هي الاميز من حيث المستوى المعيشي . وهكذا تعدد اسباب الرفض بين الاسرتين .

اذا فالمسرحية من حيث الاهتمامات تنتقل من خارج الحياة اليومية كما هو حادث بالنسبة للمسرح المرئيل ، وتناقضاتها الى صميمها ، حيث تكن الحياة باشكالها الاكثر تعقيدا والابلغ اثرا على انفس الافراد وعقولهم .

ثم ان المسرحية ، تعنى بهذا التناقص ، باعتمادها على اسلوب واحد ، بمعنى وجود مصدرين للاعراف ، تقليدي ومتقدم ، واللذان يشكلان نتاجا طبيعيا للحياة الجديدة ، بما حدث فيها من انقلاب اقتصادي اخذ في تكوين قطاعات وقناعات خاصة بها الى جانب قناعاتها السابقة . وهذه الاسرة المرفوضة عرفا : تكتسب الان قناعة مختلفة ، فهي لا تقنع ، او على الاقل طرف منها ، بمصاهرة اي كان لجرده كونه اصيلًا ، وربما رأت فيه شخصا لا يكافئها مستواها المعيشي .

وهكذا تلعب المسرحية على قضية ذات وجهين ، لتكون ادائها مزدوجة وشاملة لجملة من الاخلاقيات التي تشذ عن موقع الاضاء الحضارية . جاعلة من ثمر الشهاب ثمرًا يشمل في قيمته مجمل المواضعات الاجتماعية القاصرة والمعوقة .

وقد استغل المؤلف فكرة بحبيء بطله من اوروبا كخلفية ثقافية يدعم بها موقفه من تقاليد بلده التي مازالت على حركتها السابقة . واخيرا يدفع المؤلف بالجهة المعارضة الى الرضا عن طريق التسليم بالامر الواقع ، واضعا في اعتباره دور الزمن . ومدللا على ان كل شيء عرفا كان او حقيقة ، فانما هو في الجوهر حدث في الزمان والمكان ، يكون لينمو ويتعاظم ثم ينحدر عن ذروته ويختفي امام حدث آخر .

ومن الطبيعي ان تنجم اهتمامات الكاتب على الوض من جديدتها في التصدي لمشكلة قائمة . خصوصا وهو في مرحلة المراجعة ، يدافع بومالسي . ذلك انه يرغم جدية هذه النظرة الفلسفية الخاطئة بالزمن والثره على التحول الا ان التحول يعطي ثماره في العادة ، عبر احداث وانشغاضات تفصيلية متنوعة ، تفرض الرها على ضمير الانسان ورواه ، يبطء شديد . بحيث يمكن القول ببساطة ان مشكلة مثل هذه لم تحسم بعد .

لذا فنحن نحمد لدى كتابته مسرحية الحاجز ، يتكشف عن عقلية مختلفة . فهو لم يحاول ان يجعل من رؤيته الخاصة ، نهاية حتمية للمشكلة . وانما ذهب في معالجتها من حيث اثرها على ابراز النموذج الانساني . واكثر من ذلك فقد طرق موضوعها ، كسؤال يس اخلاقية راهنة وصلها باستقلالية الفرد كقلب و ارادة .

وقد تجر الكاتب في مسرحيته موضوع الحب ، كهيئة يذرقها للمشكلة ، ولأن هذا الموضوع يحد ذاته ، تنوع على اهتمامات المسرح اساسا بالقياس الى تلك المرحلة .

اختلب الكبير :

و يبدأ فصلها الاول وقد تصدرت منظره لوحة يضرب قطعا الاسود حمامها البيضاء

وتتعالج هذه المسرحية حياة امرأتين تقوم العلاقة بينهما بدور من فعلتي امر:

قال الاول، بضرورة الزواج، وقال الثاني بضرورة الطلاق. وانتهى الحال الى سيرة متعددة للمساءة، ذلك ان توازنا حقيقيا كان مفقودا في طبيعة الشخص المتصارعة على مستوي الطبيعة والذات. ان النقلة الحادة للمجتمع من حياة بسيطة متخلفة الى قلب القرن العشرين لا يمكن ان تؤلف بين صدر الحمامة ومقلب القط.

فإذا كان الحب احدى الوسائل العفوية في التعبير عن الذات وفرضها في الكياة الاجتماعية — بما يترتب عليه من زواج وتكوين أسرة، فقد اراد الجيل ان يشبع بمختلف المحاولات، وان لم تواته القوة بعد. اذ كان الاطار الذي يتحرك من خلاله الجيل في الاسرة الاولى من مسرحية المقلب، اطارا مغلقا، يشوه التزامه ويحرمه من النبرة الانسانية، فضلا عن الوازع الشخصي المشبع بروح الانانية.

لقد حرمت هيفاء من ابن عمها ناصر لشره الخمرة وفرض عليها زوج كهل مريض، بحجة تهاه، ليرتب على هذا الموقف وفاة ابن العم في حادث وانتهاء هيفاء الى الجنون.

اما وليد وهو الشخصية الوحيدة في اطار هذه الاسرة التي تتخذ لها موقفا الى جانب الحق، تنتهي به الطهريون الى المزاولة لتدبيره لاختفاء هيفاء بدفاعه عن ابنته هيفاء، يدفع يده ثمن هذا الموقف، كما يدفع هيفاء الدهني، ويحبو يتم وامله في الحياة على حد سواء.

فإذا كانت سلطة الاب تنبع مما له من شرعية في ولاية الامر: يؤصلها العرف، ويؤكددها القانون فان السلطة التي سيمارسها خليفة، فيما يلي من احداث، ستأتي به من القوة، وكلا السلطتين طابعها العنف والقهر.

يشل الاول نزعة دينية متزمتة، ثققلها، دون وعي منه، النفعية، وان كانت من خلال حس ديني. فهو سه الديني بصرفه عن منفعة أسرته، كمقلب حيوي. اذ يصرم على بناء مسجد بما سيرته من ثروة، ملغياً احساسه حتى بروج الكائن الانسان في شخص ابنته، وقصرها على الزواج من كهل قبيح، بحجة الطهر والنقاء. فيما تشخص لدى خليفة، بسبب ماتراكم في نفسه من احساس بالفشل داخل مجتمعه، سواء في مجالات العمل التلخص الشريف، او مجالات المغامرة، يضاف الى ذلك حقد نخاس نساء ابن عمه.

وهو وإن كان محسوبا على الجيل ، يتكلم السن ، إلا أنه يمدم رقايته الثرية بالعاطفة والصدق .

ولعل من أهم نقاط الضعف الخاصة بالجيل ، التي توضح روح الاتباعية لديه ، والتي تنفقه أساس التوازن مع الجيل الأول ، تكن في هاتين الجملتين :

هيفاء : — يظلمني .. يحطم آمالي .. انني في معتقل صغير ميتة ، بعيدة عن عالم كبير حي .. انني أطالب بالحرية .. يحقوقي ..

وليد : — لو طالبت الآن بالحرية فإن على بابها ذئاباً .. ان الحرية لا تدخل في مجتمعنا دفعة واحدة .. وانما تأتي بالتدريج ..

يكشف المؤلف هنا عن روح الجيل ، فهو إذ يشقى الى حد المأساة . وسط ظروف قاسية ، لدرجة الاحساس بالموت ، يشبع في الوقت نفسه ، بذات المضامين الفكرية التي يروج لها اصحاب السلطة والنقوذ الحالي ، فالجيل اتباعي رغم ما يعانيه من واقع الاتباعية ، فالطالبة بالحرية — الآن — ضرب من الانتحار . انه يشد الحرية ، لكن دونما قدرة على تصور ما تعنيه ، بمعنى انه لا يستطيع أن يتصور الممارسات الطبيعية والضرورية التي يجب أن يسلكها لتحقيقها . وإذا كان من الطبيعي أن يكره وليد « القوى الظلام » فليس من الطبيعي أن يكره « الضعيف المظلوم » في الوقت الذي يطلب من هذا المظلوم أن يكون ضعيفاً . وكذلك حين يطلب منه الرجاء مطالبته بالحرية . فالتناقض الذي اكتسبه وليد ، بسبب ما تعرض له من الخلل للدماغ ، في بيئته المحافظة ، يكن بين رفضه للظلم ومحاولة دفع اخته الى عدم الشعور به .

وإذا كانت سلطة الأب متتدعم من خلال الأحداث ، فإن خطوات وليد متراجع الى الخلف ، حتى يبتلعها اليأس ، مثل هذا التراجع ليس مقتصرأ على وليد ، فهو مصير العديد من الشخص ، وإن تعددت ألوانه ودرجاته . ان هذا الصراع بما ينطوي عليه من توازن مفقود ، يمثل « القيمة الأساسية » التي سيضرب على وترها الكاتب .

سوى أن البداية لا تصور الشخصيات مهدمة ، بل مشروعا آدمياً قابلاً للنضج والمطاء . ان لم يكن حاملاً اشواكه الخاصة ، العاملة على حياته ، فبرغم الأحلام السوداء يتغنى وليد بحبيبه ، ولا يكون حب الشباب الا بحركة توقي الى المستقبل .

وبالرغم من أن الخصائص الأساسية ترسم التوازن المفقود بين الجيلين ، وتجعل من الجيل الأحداث الأكثر ضعفاً ، والخاسر في معركته خسارة فادحة ، وإن لم تعف هذه

الحقيقة الجليل الأولى من تذوق مرارة الفشل ، إلا أن القوة والضعف ، تبدفعا كخاصيتين ذاتيتين و بعد تحركات متعددة ومتناقضة من الصراع ، لتتحولا في النهاية الى شكل موضوعي ، تتشاحب فيه عوامل تاريخية من سياق الوجود الاجتماعي الحديث ، هذه المنطقة ، وهو شكل ناغز الأثم ، فاجعه مشرع ازاء المستقبل .

الا ان الملاحظة الغربية ، تكون : في ترتيب هذه الحقائق : ابن العم يموت في حادث ، خليفته يقتل ، وليد تثل يده ، يفشل الأول في حبه ، يلجأ للخمرة ويموت . يفشل الثاني في اخلاقياته السابقة الحسنة ، فتجارته ، يلجأ لأساليب الانتهازية والمقامرة و يقتل . يفشل الثالث في احلامه ومواقفه وتأملاته ، يهزم و يعلن عن عزيمته على الانتحار . أما فهد فيقدم على الانتحار فعلاً .

تحرم هيفاء من حبيبها ونحن ، لكنها تنتقم . تحرم هيفاء من شبابها وتزوج من شيخ ، لكنها تنتقم ، تحاصر مريم في عاطفتها ، وتحرم من مبادلة الصدق بالصدق ، وتنتقم برفضها لخليفة .

أولئك ذكور ، وهؤلاء اناث .

نرى .. هل يتحيز حقنرجس للمرأة ، أم يرى في الجنسين وجهي الوجود الانساني ، ينتفضي منه ، أو يتسائل - الوجه الأكثر مباشرة في التجربة الانسانية - والاكثر احتكاكاً بالأحداث ، كما يتعرض لوجه الفرض البارز - الفكر ، لعوامل التحات والشعرية . ويبقى العمى ، الأتني ، الأكر دفا ، ومصدر الحصب ، أهي رموز مقصودة ، أم لمحات عفوية ؟ ربما ...

إذا كان الحب يقهر ضمن اطار الحياة الخاص بالأسرة الأولى ، بسبب التناقض الذي ينشأ بين الجيلين في بيئة متزمتة ، فإنه يقهر أيضاً وسط الأسرة الثانية بسبب التناقض بين المصالح الفردية ، فهي أسرة على قدر من الثراء .

طبيعي أن الجهد الذي بذله فهد في تكوين مستوى الأسرة الاجتماعي ، كان من وراء طلاقه من زوجته الأولى ، أم مريم ، والزواج من وفاء للحفاظ على ثروته واسمه ، ومن وراء فرصة مريم أيضاً في الحصول على زوج ، وفهد كأحد رموز التغيير بما يملكه من حساسية نابعة من الأعراف السابقة ، يتأثر وضعه من خلال اطار الحياة الجديدة ، لدرجة أن تتحول الكثير من الأشياء ضد ارادته ونزعاته . وهو بعد غير مؤهل لاستشفاف القيم الايجابية ذات النفس الجماعي ، انه يريد ان يحصد ثمار التغيير خالصة .

فقهيد يطلق اذن و يتزوج من فتاة تشعر ازاء شيخوخته أنها تنام الى جانب والدها ،
كما تشعر أيضاً بأنها مبيعة هذا الزوج .

وتشزوج ابنته من رجل يتحسس الخطر على حياته ، ويغيرها بين أن تطلقه أو
تقتل جنيها ، في الوقت الذي يعجز فيه عن تطبيق زوجته الشابة ، بالرغم من خيانتها
له ، خشية أن يفتضح أمر رجولته .

فإذا كان فهد يمثل فئة من المجتمع ، اكتسبت عبر عقود من السنين ميزتها وعبر جهود
شاقة ، فمن غير الطبيعي ألا يتحسس الخطر في حركات خليفته وسكاته . لذا فإن عدم
قدرته على الحجاب من يخلد اسمه ، أي عدم قدرته على الهيمنة بشكل دائم على مصير
مكتسباته ، كناية عن كونه لا يقف بهذه المكتسبات على أرضية صلبة ، وذلك أنه يقف
أمام تيار عائلي من أساليب التحديث في المجتمع سواء فيما يشمل أصول العملية
التجارية ، أو في المهارات الجديدة التي مشارك في اطار هذه العملية ، وتقاسمه ذات
المكتسبات ، ان لم نفرغ منها يديه .

مثل هذا الاستبصار الناقد لدى فهد ، كان المدافع الحاد وراء موقفه من خليفته ، كما
كان وراء شعوره بالضيق ، مما دفعه الى القسوة على ابنته وعلى نفسه .

ان تلقى الضغوط في عملية تبادل مضطرب بين الشخصين ، قوي في وضعه ،
باهظ في ايلامه ، وهو تبادل على نحو متشابك شديد التعقيد ، كانت من تأثيراته شعور
فهد باستلاب من قبل خليفته ، في زواجه من مريم ، عمله الأخير .

يهزم في هذا الميدان بوضوح ، كما يهزم في ميدان آخر ، لكن دون معرفة منه ، حيث
تكون العلاقة بين خليفته ووفاء ، وتستوى معرفته مع عدمها ، فالأسباب على أية حال
تنبع من شخصية المرفوض أساساً ، في الوقت التي هي أسباب وفاء الذاتية ، المعبرة عن
رغبتها في التوازن مع ما يضطرب في اهائها من حياة .

فهني من جانبها مستباحة ، ابتداء . هي مستباحة اذا بفعل ما لوالدها من حقوق
عرفية ، تتيح له التصرف بشخصها ، أو ما لزوجها من حقوق شرعية تفرض عليها الخضوع
واحتضان المصير . تضاجع شخصاً أقل ما تشعر معه ، أنها تضاجع والدها ، في جو تملؤه
ناتئة المرض ودين الشيخوخة ، الباعث على الغثيان ، كجوهرة للأزمة بالنسبة لها ، وعامل
تهديد أساساً ضد فهد .

لكنها تستعيد قواها عبر تجربة الغثيان تقارس التردد ، وان كان على غرار سلمي .

ومما تعانيه وفاء ، احساسها بالزمن ، الذي يسير بطيئاً رتيباً ، لكنه ، بسببنا بصحة ، مثل هذه المشاعر تعمق من احساسها بنفسها كضحية ، سواء للظروف ، أو لمن آلت اليها حرية التصرف بحياتها . لننشأ في تضاعف هذا الاحساس ، صور ، أو أشكال أخرى من القرد . فضلاً عن ذلك النوع من تحقيق التوازن الذاتي ، بالعاطفة المحرمة كمناسبة وحيدة ممكنة . ومجرد أن تتوفر لها المغريات ، فلا تلبث أن تشغل بفكرة الخلاص من نانة الغرفة الزوجية وبأن تشارك في محاولة قتل الزوج الفاشلة .

الحاجز

وتصور فيها طبيعة العلاقة بين جيلين ، حيث يصطدم سلوك وتطلعات الجيل الجديد بمعتقدات القديم ، ذلك أن ماضي الابنة الكبرى ، تحب شخصاً لا تتوفر فيه الشروط التي تقول بها تقاليد الآباء والاجداد (وهو شاب بيسري) . وصغر هنا بعيد معالجة الموضوع الذي سبق وتطرق له في مسرحيته الأولى تقاليد ، وإن لم يجعل من رؤيته الخاصة ، في هذه المسرحية ، نهاية حتمية للمشكلة .

والأب هنا بالرغم من رفضه لسلوك ابنته ، وتشككه بما ورثه الآباء من تقاليد لا يكاد يفهمها الفهم كله ، لا يني بتمسك بضرورة أخذ الأمور دون افراط أو تفريط ، وبمعقولة لا تؤذي أحداً ولا يمكن إصلاحها ، مع بقائه صلياً تجاه حوج الشباب ، مبسطاً على ما يمكن أن يجري في بيته من حركة .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يعالج الموضوع في هذه المسرحية من خلال تغيير بين رئيسيين بالمقارنة مع مسرحية « تقاليد » : الأول يتمثل في رفض الأسرة غير الأصيلية ، بنظرة لعلها أعمق ، أو أكثر اتساقاً مع منطق التقليد وذلك أن الأسرة الأصيلية هي التي ستقدم العروس في حالة الموافقة ، أي أن أبنائها سينسبون لأب غير أصيل . في الوقت الذي سينسب فيه الأبناء بالنسبة للمسرحية الأولى « تقاليد » إلى الأسرة الأصيلية ، فهي مشكلة أخف وطناً ، حتى مع إحلالها بالتقليد .

أي أن صغراً في المعالجة الجديدة يصعد التناقض إلى قته من أصول القيم الاجتماعية ، لذلك يبدو الأب في « الحاجز » أكثر صلابة من الأب في « تقاليد » . حين يخضع للأمر الواقع .

أما التغيير الثاني في المعالجة الجديدة ، فيتمثل في أن المعاناة لم تكن من تعذيب الابناء فقط ، وذلك حين يصرح الأب بمعاناته من الأسباب التي لا يفهمها الفهم كله .

وبأنه يرفض لأن ذلك ما درج عليه الآباء . من هنا كان لبثاً مع الجيل وحذراً في الوقت نفسه ، متعاطفاً بالرغم من موقفه منه .

وأخيراً فإنه إذا كانت الحياة قد تبدلت في كثير من الوجوه ، بما مكنته للجيل من فتاعات خاصة ، تنسجم ونزعاته العاطفية والعقلية ، بما أتاحته له من حرية ، إلا أنها لم تلغ بعد الفتاعات المحافظة . إن ما حدث هذه الحياة أذاً ، هو اثره وتنوع في فتاعات افرادها ودفعها للتصادم . فالجيل بتخطيه لعتبة الباب ، وانطباعه بمثيله الانسان ، عندما أحب . لم يكن لينضع في اعتباره معيار الانتخاب الملائم لأسرته ، لما كان مسوقاً بتلقائيته ، وموسعاتها الطبيعية . والحقيقة أن شخصية الجيل لما يعترف بها بعد ، اذ لا يرى القديم فيها نفسه ، ولا يتحسّن ملامحه . فيما يعمل الجيل على اقتلاع الكثير من الجذور ، لذا فإنه يبدو مدمراً .

وفي نهاية المسرحية ، لدى اصطدام الجيل بعائق آخر ، تكون ضحايا شخصية فارس ، وعلى وجه التحديد كرامته ، يلتقي مع موضي في قسلة على نسبته . ويبقى الحاجز واقعاً .. بتمسك الأب بمعتقد الذي يعلن عن تورطه به . وتنزوي موضي مع بأسها واستمرار احترامها لأبيها . ويتبدل في فارس شيء صغير وبذرة للاستقلالية .

وتتكرر الملاحظة في عمل المسرحية الأخيرة ، وهي أن صقراً يعطي المرأة دوراً متميزاً ، فالرجل هو الذي قسّل وهو الذي يتنوّع في المسرحيات السابقة وفي هذا العمل فإن المرأة هي التي أقصّت إلى بيت جديدها وهو البيت الذي لا يعمل فعلاً حقيقياً .

جسيم دال الواقعية الاحتفالية



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

(ان كبار منظري المسرح . ادولف آبيا — كوردن كويج — جاك كوتيرو وسغوبولد ميرهولد . قد اعادوا في بداية قرننا الحالي اكتشاف الحفل . وذلك في عالم كان في طريقه لأن يفقد معنى الحفل . لقد احسوا ان المسرح — ومن خلال رجوعه حفلاً — يمكن أن يعثر على دوره كوسيلة للتواصل بين الناس)
الفريد ميمون

برلوز (١)

لقد احدث المسرح الاحتفالي ردود فعل مختلفة ومتباينة . والمهم عندي ليس ما برز ان تحمله هذه الردود من عناصر السلب أو الايجاب ولكنه الحوار في حد ذاته . ولقد

اوسحت من قبل ان ابرز ما في الاحتفال هو الحوار الناتج عن التناقض والتباين . ذلك لأنه عندما توافقنا في النهاية لا يمكن ان نحصل سوى على فكرة واحدة . اما عندما تعارضني — عن اقتناع عقلي طبعاً — فاننا لا بد ان نحصل على فكرتين . فالاشياء تنمو بالتناقض والاحداث بالتوتر والكهرباء بالتقاء السلب والايجاب . ومن هنا يكون الحوار وهو احد شروط الاحتفال مدخلاً اساسياً وضرورياً للبحث عن المسرح الاحتفالي . ولكن الحوار يفرض بالضرورة وجود نفس القوة والكثافة بالنسبة لقطبي الطرح والايجاب . كما يفرض ايضاً مراعاة الاصول الاساسية للموضوع وعدم خلق جيوب هامشية وقضايا ومهمة مختلفة لتغريب الحوار ، وادخاله في حالات من الغبوبة والسرود .

— ملاحظات على ملاحظات :

وان كل الدراسات التي تناولت المسرح الاحتفالي بالدرس قد ركزت على مقال واحد فقط . في حين انني نشرت مجموعة من الدراسات والحوارات والمسرحيات التي هي بمثابة بيانات حية وعملية للمسرح الاحتفالي . وان الوقوف عند مقال (الف بـ) الواقعية الاحتفالية في المسرح) خطأ في منهجية البحث لأنه يتبدى من حيث اثبتت ولأنه يشجع الوصول للنتائج من غير المرور بالعمليات . ولذلك فقد جاء النقد فوقياً وغير بيا لأنه لم يحاول معرفة الاصول النظرية والفنية للمسرح الاحتفالي . كما انه درس نظرية الاحتفال في غيبة شروطها الموضوعية المختلفة . فهناك اذن تركيز على الجزء دون الكل ووقوف على الفرع دون الاصل . الشيء الذي جعل النقد يستبعد المحاور الاساسية للمسرح الاحتفالي و يشغل نفسه بالاشياء الهامشية والثانوية كما يمكن أن نسجل بأن هذا النقد قد سجن نفسه في اطار ضيق . وذلك لأنه انطلق من مراهقة سيامية تختصر كل الوجود الانساني في كلمتين اثنتين هما : التقدمية والتأخرية . وعندما نجد ناقداً محترماً ينفي التقدمية عن مؤلف أو شاعر أو قصاص فما ذلك الا ليهينا لشخصه الكريم . لأن المسرح وهو صورة مكشوفة للحياة لا يمكن ان يسجن داخل اصطلاحات متأكدة فقدت معناها ومدلولها من كثرة الاستعمال .

كما ان هذا النقد ينسب أو يبتناسي ان المسرح الاحتفالي مشروع فقط . اي انه تحطيط نظري لقيام مسرح يتم مستقبلاً . وان الحكم القطعي على الشيء كله من خلال نصفه أو بعضه لا يمكن أن يكون الا لأحد الاسباب التالية :—

— اما ان هذا الحكم يُقوم على التنبؤ بالغيب وإنه يعرف الجزء الناقص من نظريته
المسرح الاحتفالي . وإنه يتركز على ما هو كائن وما سوف يكون أيضاً .

— او انه ينطلق من الايمان بسكونية المسرح الاحتفالي . الشيء الذي يجعله يتفقد عند
نقطة معينة لا يتعدها . في حين انه لا شيء ثابت . ولا شيء جامد . فقد تكون هناك
اخطاء — سواء في النظرية أو التطبيق — ولكن الاخطاء لا تنفي التجربة من اساسها .
خصوصاً عندما تكون هذه التجربة حية وتملك مقومات التطور والتحول وتجاوز ذاتها
باستمرار .

— او ان الاشياء لا يمكن ان تكون الا احادية الصفة . بمعنى انه اما ان تكون سوداء او
بيضاء ولا شيء بينها — ايجابية أو سلبية . في حين انه لا شيء سلبى تماماً ولا شيء
ايجابي بشكل مطلق . ان التناقض هو اساس كل الينيات . فالى جانب الاسود
والابيض يوجد لون ثالث هو الرمادي . وهو اللون الذي لا تراه كل العيون .

ثم ان نقصد المسرح الاحتفالي كان يمكن ان يكون منطقياً ومعقولاً لولا انه تم من
منطلق فكري واضح . ذلك لأن الرفض لا بد أن يقوم على اساس نظري سليم . وهذا
الامساس مفقود في النقود المختلفة . أكثر من ان يدان ان يقوم على اساس فيء الشيء
الذي لا وجود له . والرفض الذي لا يستتبع اعطاء الدين يكون مجرد رفض مجاني يدل
على فوضوية عقلية وقتية . وانني أريد أن اتساءل : حساب من يمكن ان يتم تحطيم
المسرح الاحتفالي ؟ هل الفراغ ؟ ام هل لذلك الذي سوف يأتي مستقبلاً والذي قد لا
يأتي ابداً ؟ فالمسرح العربي حالياً موجود بين امرين لا ثالث لهما : اما ان يتملق
بالغيبيات وان يقنع بالانتظار . انتظار غودو عربي ! واما ان يطرق ابواب المسرح الغربي
ليعيش على موائد الاتجاهات والمدارس المسرحية التي يفرزها المسرح الغربي . واما ان
يبحث لنفسه عن هوية متميزة . وان يوجد لغة مسرحية تسع واقعه التاريخي وتكون اقرب
الى الآخرين واكثر تواصلاً معهم . وذلك ما افعل حالياً . ولكنني في المقابل لا اجد غير
الملاحظات فقط . وما ابعد البناء الفعلي عن الملاحظات التي تتم عادة من فوق وفي
مأمن من كل المغامرة .

ثم ان مهاجمة الاحتفال دليل على جهل فظيع بالاسس التي يقوم عليها الفن
المسرحي عموماً . فالمسرح — وكما اوضحت في دراسة سابقة — قد انطلق من الاحتفالية
ليعود في النهاية اليها . وذلك بعد تسكع طويل دام قروناً عديدة . يقول الفريد سيمون

(ان كيبار منتظري المسرح ، أدولف آبيا - كوردن كريج ، جاك كوبرو ، وسفوبولد ميرسبولد قد اعدوا في بداية قرننا الحالي اكتشاف الحفل . وذلك في عالم كان في طريقه لأن يفقد معنى الحفل . لقد احسوا ان المسرح ومن خلال رجوعه حقلًا - يمكن أن يدمر على دوره كوسيلة للتواصل) . فالمسرح العالمي حالياً يبحث عن الاصول الاساسية والمميزة لهذا الفن ، ذلك لأنه في زحمة ظهور مجموعة من وسائل الاعلام المختلفة ، وفي ظل ازدهار السينما والتلفزة كان لا بد للمسرح ان يعيد اكتشاف نفسه من جديد . وان يركز على الطابع الاحتفالي القائم على التواصل الفوري . هذا التواصل الحي والمباشر هو اساس المسرح . وهو الذي يكسبه تميزه عن كل الفنون الالية الاخرى . هذه الفنون التي تجعل التواصل بين الانسان والآلة لا بين الانسان والانسان ، كما ان التوازن آرتو - وهو من اكبر منتظري المسرح الحديث - كان أول من اعاد للمسرح طابعه الاحتفالي . فقد كان يهدف من خلال مسرح القسوة (الى اعادة خلق المسرح من اجل اعادة صياغة الحياة . والمطالبة بعرض كامل ولغة مسرحية قائمة على الجسد والنفس . والمطالبة بمسرح يتخذ صفة الاحتفال السحري . بل الصوفي . والمطالبة بمسرح قائم على الاتصال والعلاج بالمصوف . المطالبة بتجديد الحياة عن طريق المسرح) (٢) . ولكن « آرتو » لم يقدم حقلاً بقدر ما قدم « قداماً » شبه ديني . وذلك لانه اعتمد على لغة حسية تغاطب الاقوال المنهجية بين الانسان وعلى محاولة تجاوزها نحو سحري وصوفي . وان اكبر خطوة في طريق الاحتفال هي التي قام بها المخرج الفرنسي « جان فيلار » . ذلك لأنه كان أول من اعاد اخراج المسرح من المسرح . فقد حرر الفن المسرحي من تلك البنى العتيقة والتي كانت بمثابة كنائس لاقامة قداس شبه ديني . وبهذا فقد تحول المسرح - من خلال مهرجانات افنيون الشعبي - الى تظاهرات جماهيرية تقوم على اساس تحقيق التواصل الحق المبني على المشاركة الوجدانية والحوار المفتوح (وجان فيلار) ايضاً مدين « لآرتو » . لا لأنه اخرج المسرح من (علبته) الى الهواء الطلق . بل لأنه اعاد للمسرح وظيفته المنسية . وجعل منها احتفالاً يقام من اجل الاعداد الكبيرة (٣) . فالمسرح الاحتفالي اذن ، هو محاولة للرجوع الى روح المسرح والى جوهره الاساسي . كما انه من جهة اخرى محاولة لتبذ كل القشور التي تراكمت عليه منذ مئات السنين والتي لم تعمل سوى انها جردت المسرح من المسرح . وترعت عنه طابعه الاساسي والمتمثل في الاحتفال القائم على التلقائية والحوار والمشاركة ..

هناك رأي يقول بأن اخطر الناس من قرأ كتاباً واحداً أو فتش على عقيدة واحدة فقط . فشل هؤلاء لا يمكن أن تحاورهم . وذلك لأن آفاقهم محدودة وضيقة . ولأن كل العلم بالنسبة اليهم لا يمكن أن يأتي الا من ذلك الكتاب أو من تلك العقيدة أو ذلك التنظيم . فمن الممكن الحديث حول المسرح مع من تفتحت امامه التجارب وتنوعت واختلعت . واخذ منها جميعها . وقارن بعضها ببعض فعرف ايجابياتها وسلبياتها ، وخرج في الختام برأي مفاده ان كل التجارب متساوية في الاجتهاد ولكنها مختلفة من حيث نسبة الصواب والخطأ . ولكن الذي لم يعرف مثلاً غير « برنخت » هل يمكن ان تكون له نظرة موضوعية ؟ الواقع لا . ذلك لأنه سيكون حتماً كذلك الاعمى الذي تفتحت عيناه مرة واحدة في حياته . وصادف ان شاهد شيئاً واحداً فقط ، وهو الفأر فكان كلما حدثوه عن شيء سألهم : اياكون اكبر من الفأر ؟ اياكون أجمل من الفأر ؟ اياكون اسرع من الفأر ؟ فقد اصبح الفأر بالنسبة اليه هو الوحدة الاساسية لقياس كل الناس والاشياء وان كل الذين ناقشوا المسرح الاحتفالي قد اتخذوا من المسرح اللحمي لبرنخت مرجعهم الوحيد في القبول أو الرفض . وانني اتساءل : لماذا برنخت بالذات وليس غروتوفسكي مثلاً ؟ مع ان الطريقة المتداولة حالياً في ميدان الاخراج المسرحي هي طريقة غروتوفسكي . ولماذا لا يكون المسرح الحي أو مسرح الضوء أو الغابيتش هو المرجع والمنطلق ؟ هل يرجع ذلك الى تقدميته ؟ ولكن التقدمية لا يمكن ان تحكم من طرف شخص مهما كان . لأنها ملك مشاع لكل التقدميين .

فالمعروف ان برنخت لا يمثل المسرح الانساني كله . انه صاحب اتجاه من بين اتجاهات متعددة . ولذلك فان هذه النظرة الاحادية المتزمتة قد جنت على المسرح الاحتفالي . لأن المطلوب من الناقد ان يكون قد رأى شيئاً آخر غير الفأر . وان يكون قد قرأ أكثر من كتاب وعرف أكثر من اتجاه وأكثر من مدرسة . وذلك حتى لا يقوم بتقد مدرسي تطبيقي . يتخذ مجرد وسيلة لاستظهار المبادئ والآراء . وحتى لا يخرج من نطاق النقد الموضوعي الى مجال الاستعراض المعرفي . ان الاحتفال ليس مجرد نظااهرة اجتماعية ذات مواصفات معينة . انه فلسفة حياة بالنسبة للمجموعات البشرية المختلفة . ومن هنا كان منطلق الفن المسرحي . فالتواصل الانساني هو الشيء الاساسي في المسرح الاحتفالي . ولقد سبق ان اشرت في غير هذا البحث ان تكوين المدن والاسواق قد جاء نتيجة ان الانسان اجتماعي بالطبع . وانه يبحث دائماً عن الاخرين . ويدافع

هذه الغريزة كانت الاحتفالات والتجمعات البشرية في الاسواق والمقاهي والاعيان والمهرجانات . وان وجود المدن الكبرى حالياً ووجود وسائل النقل الآلي قد جعلنا من التواصل شيئاً ممكناً . هذا ما يبدو ولكن الحقيقة غير هذا . ذلك لأن القرب المكاني لا يستتبع بالضرورة تحقق القرب الوجداني . لقد تحقق ما يمكن تسميته بالتواصل السياحي . وهو التقاء من غير ملامسة ، اذ يكفي بتأمل الناس والاشياء عند بعد للبحث فيهم عن العجائب والغرائب وكل ما هو مثير وغير عادي . كما ان هناك تواصلاً على المستوى التجاري . وهو تواصل يتم على مستوى السلع المادية لاعلى المستوى الانساني . كما ان ظهور وسائل الاعلام من اذاعة وتلفزة قد اوجدت نوعاً آخر من التواصل الآلي وهو تواصل خال من التفاعل والمشاركة والحوار لأنه يقوم على اساس التلقين والتعليم والدعاية وعلى شحن الجمهور بأقصى ما يمكن من المعلومات والافكار والمبادئ . وعلى هذا الاساس فان المسرح الاحتفالي يستعيد التعليم لأنه يقوم بنفس الدور التبشيري الذي تضطلع به وسائل الاعلام التصليلية .

كما ان (تعليل) الثقافة في اسطوانات أو كاسيت أو شريط قد جعل التواصل غير ممكن . كما انه وقع في ميادين اخرى تحرف التواصل عن اهدافه الاساسية . ويتجلى ذلك في الملاعب الرياضية التي تتخذ التواصل اسماً للتفرقة وذلك انطلاقاً من مفهوم مادي براعي الربح والخسارة .

— الاحتفال لغة شاملة ومتكاملة — <http://Archivebeta.Sakim.org>

ثم ان الاحتفال يعني الامتلاء والشمول كما يعني التكامل ايضاً . انه مجموعة متعددة من الوسائل التعبيرية المختلفة . ولذلك كان المسرح الاحتفالي يبحث عن لغة شاملة ذات ابعاد مختلفة . تتكامل فيها السمعيات والبصريات والمعنويات من اجل خلق فن مركب يخاطب الانسان وذلك باعتباره وحدة متكاملة يخاطب فيه الكل قبل الجزء . وان كلى الاتجاهات المسرحية قد نظرت الى الانسان انطلاقاً من زاوية احادية ضيقة . فالمرسح اللحمي لم يخاطب الانسان ككل بقدر ما خاطب فيه الجانب العقلي فقط . كما ان بعض التيارات الغربية قد ركزت على مخاطبة الحس الانساني وحده . الشيء الذي اعطى فنوناً متعددة مثل الميلودراما والرومانسية والهابينيك . كما ان المسرح الاوروبي الحديث — وهو مسرح تحريري بالاساس يقوم على مخاطبة الارادة . ذلك انه لا يطلب من الجمهور ان يحس ولا ان يناقش ولكن ان يتحرك . اي ان يقوم بأي فعل على مستوى الواقع ، وذلك كأن يقوم بمظاهرة أو ان ينظم اضطرابات . وان هذه

الاتجاهات على اختلافها هي بالاساس ذات ابعاد تجريبية ، وذلك لأنها تجزئ الإنسان وهو واحد ، وتخلق فيه مناطق مختلفة . وتبعاً لذلك فهي توجد لغات مختلفة عموماً عن أن توجد لغة واحدة شاملة . كما أنها توجد أساليب وطرق متنوعة ومتباينة : فالأسلوب الأدبي يخاطب القلب والشعور ، أما الأسلوب العلمي فهو يخاطب العقل وحده ، أما الأسلوب الخطابي فهو لغة الإرادة ، فالشعر يطلب منك أن تحس وأن تتفعل . والعالم يريدك أن تعقل ، وأن تشغل ذهنك وأن تصادر في نفس الوقت عواطفك . أما الخطابة فتريد منك فعلاً . وهي تتوصل لذلك إما عن طريق الاستمالة العاطفية والافتقار العقلي ، أو عن طريق ديماغوجي يعتمد على المغالطات المنطقية . وهكذا نجد أن « بريخت » في جدولته المشهور يفرق بين المسرح الدرامي والمسرح الملحمي على الشكل التالي :

— (المسرح الدرامي يعتمد على الاحساس . أما المسرح الملحمي فيعتمد على الفكر .)

— (المسرح الدرامي يعتمد على الاتجاه . أما الملحمي فيعتمد على المناقشة)

— (في المسرح الدرامي يمر المتفرج بنفس ما تمر به الشخصيات إذ « يعيش معها » أما في المسرح الملحمي فالمتفرج يواجه الشخصيات و « يدرسها »)

ومن هنا المسرح « الدرامي » هو مسرح الشعور والمسرح « الملحمي » مسرحاً للنقاش العقلي والمدراسة . الشيء الذي جعل « بريخت » يسمي مسرحه بالمسرح التعليمي . والمعروف أن التعليم إنما يقوم أساساً على إيصال المعارف العقلية والمجردات الفكرية . أما جوليان بليك (المسرح الحي) فهو يركز على الإثارة والتحريض . ومن هنا تكون هذه المسارح الثلاثة قد جزأت ما لا يمكن تجزئته . إذ نظرت إلى الإنسان على أنه ثلاثة في حين أنه واحد . فالإنسان إذاً وحدة متكاملة ، لذلك فقد كان لا بد من اصطلاح لغة شاملة تخاطب فيه كل الجوانب . تخاطب عقله ، ولكن مروراً بالحواس . تعطيه معرفة حسية تعتمد على السمع والمنظور وليس على معرفة مجردة باردة . وعندما يعقل الإنسان الأشياء و يقتنع بها فإن إرادته لا بد أن تتحرك ولا بد أن يكون له رد الفعل ، ولكن التحريك هذه المرة لا يأتي . كما هو الأمر في الخطابة وفي التحريض الجاهلي — عن طريق رد الفعل الآلي — ولكن عن طريق الاقتناع العقلي والشعوري بالشيء . ومن هنا فأنني استبعد ميكانيكية التأثير الآنف في الجمهور وبالتالي ميكانيكية التأثير التي تتم على مستوى الواقع . ذلك لأن المسرح حوار بالأساس . حوار يقوم بين أطراف تملك نفس الوعي وذلك لتواجدها الآني داخل نفس الظرف التاريخي . فهي أطراف تملك

القدرة على التلقني والعطاء في نفس الوقت . وعندنا لبني مسرحاً تعليمياً تبشيراً ونحرم يضيقاً ، فماننا بذلك اما غارس وصاية غير مشروعة على جمهور غير قاصر . كما ان التحريض يحول الجمهور الى آلة خرساء تملك القدرة على الفعل ولكن انطوائاً من عامل خارجي وليس عن اقتناع داخلي . فالمسرح لغة حسية تملك وسائل هائلة مخاطبة العقل . وان العقل الشاعر لا يكتفي بتأمل الاشياء ومعارفها عن بعد . أي لا بد من مخاطبة الارادة الفاعلة . هذه الارادة التي تقف بدورها امام الواقع الحسي لتحاو له . وبهذا فان التغيير يكتسب طابعاً تلقائياً يبعده عن ميكانيكية التحريض والتعليم والتبشير .

وان المسرح لا يمكن ان يقوم ابداً على القدرة الآلية . ذلك لأن حرية الارادة هي الشيء الاساسي في الشخصيات التي تقف موقف الصراع سواء امام القوى الفوقية أو امام القدر أو قوانين المدينة أو امام الذات . فالجبرية تقتل المسرح وتلغي شروط الاحتفال التمثلة في وجود الآخرين ومشاركتهم في الحوار والصراع . فالفن هو محاولة للشحكم في الظواهر الطبيعية والاجتماعية المختلفة ومحاولة تجاوزها . ولكن التغيير لا يمكن ان يتم في رمشة عين وبطريقة آلية . ومن هنا كان التحريض يكتفي باحداث رجعات في السطح وفي الغلاف الخارجي للاشياء وذلك من غير التعمق فيها وفي اسبابها وخلفياتها المختلفة . والى المطلوب جلياً من المسرح العربي ليس فقط احداث تغييرات في جغرافية الفقر والجهل والحرمان . فالتغيير يجب ان يكون شاملاً وواسع وان يتعدى المنظور والمحموس من العلاقات الاقتصادية والاجتماعية . فهناك مناطق متعددة وشاسعة ستبقى ساكنة وثابتة في الوقت الذي يحدث التغيير على المستوى المادي . المهم إذن هو ان يتغير الانسان العربي كذلك وان يعرف ثورة ثقافية تقتلع من اعماقه الجذور المهترئة وتنعطيه شهادة المعاصرة . فالظروف العربية تغيرت الشيء الذي جعل انماطاً انتاجية متعددة تتعايش مع بعضها ، ولكن الانسان العربي ما زال بدوياً . ذلك لأن العرب لا يملكون المعاصرة الا من حيث الشكل فقط . والمسرح عندنا ليس سلاحاً للتغيير ، بقدر ما هو مدخل شكلي للمعاصرة والتقدم . تماماً كالسيارات والطائرات واجهزة الراديو والهاتف والرادار والطباعة وكل المظاهر التي لا تدل على المعاصرة الا من حيث الشكل فقط .

لقد عرف العالم العربي مجموعة من الانقلابات العسكرية التي تبنت في آخر لحظة مجموعة من الانظمة الاقتصادية والسياسية المختلفة . فكان ان ظهرت بعض التغيرات الضيقة وذلك على المستوى الاقتصادي . ولكن الانسان العربي بقي كما هو سجين

الماضي الميت والحاضر الساكن والمستقبل المصيب . انه اسير السلطة ومكيناته الخفية والدين بمفهوه السليبي الذي تسرب اليها من عصور الانعطاط — ومن هنا يكون هدف المسرح الاحتفالي هو صناعة الانسان العربي الجديد . الانسان الحر والواعي والمعاصر . لأن التعبير لا يمكن أن يتم بطريقة آلية ولا عن طريق الجن أو الملائكة ولكن عن طريق الانسان . فالماضي — خلافاً للقول الشائع — لا يموت ابداً . لأنه موجود وحي ولكن ليس في ما حولنا من اشياء ومظاهر ، ولكن داخل انفسنا وذواتنا ، وذلك هو الخطر الأكبر . موجود في الفكر الاسطوري وفي الترسبات الماضوية المختلفة وفي تركيبنا العنلي المضطرب . فالتقف العربي حالياً غير متماسك الشخصية ، فهو يعمل في نفسه أكثر من هوية واحدة ، وأكثر من ذات واحدة . يعمل الماضي والآخرين في ذاته . يؤمن بالفكر العلمي في الوقت الذي لم يتخلص بعد من الفكر الخرافي الذي رضعه صبياً . يؤمن بحرية المرأة ولكن بشرط الا تكون تلك المرأة أمه أو اخته أو زوجته .

ومن هنا ، كان لا بد للمسرح الاحتفالي ان يبنى لغة مركبة تخاطب المتطور والرا من منظور . تخاطب العقل الفاعل والحس الواعي والارادة الذكية . تخاطب الشعور واللاشعور . الواقع الفسي وما فوق الواقع ، وذلك لأن الحلم كثيراً ما يكون أكثر صدقاً وأكثر تعبيراً عن الواقع المتنع . خصوصاً عندما يتدخل العقل (الواعي) ليكون رقيباً يمنع الاشياء من الظهور . ولذا يكون الاحتفال مرتبطاً بالظلم وتكامل الوسائل التعبيرية المختلفة لخلق صورة كلية للواقع .

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

والاحتفال لا يعني شمولية اللغة المسرحية فقط بل يعني أيضاً شمولية المسؤولية . ذلك لأن الشخصية ، وقد تحررت من الآلية والجبرية تجد نفسها مسؤولة عن اختياراتها التي تتم وفق اقتناعات داخلية . نفس الشيء يمكن ان يقال عن الجمهور الذي يملك وعياً معيناً واحساساً و ارادة . ومن هنا جاءت درامية البطل المسرحي وسقوطه التراجيدي . ففي المسرح اليوناني القديم كان البطل نصف آله . وبالرغم من قدرته الفوق انسانية فانه كان يقف مدافعاً عن قدره الشخصي فقط (اوديب الكنترا — اوريست — انتيغونا — ميديا) اما البطل المعاصر — وهو في الغالب مجرد انسان بسيط فهو يعمل — ليس من اجل نفسه فقط — ولكن من اجل صناعة تاريخ الانسانية ككل . ومن هنا يكون السقوط تراجيدياً لأن البطل يدرك منتهاه ولكنه لا يقف . يعرف ان القصة تنظم ولكنه يقاوم . يعرف ان الواقع آلة جهنمية تطحن كل الناس ولكنه لا يتراجع . انه يهيم كفرد وتبقى الجماعة . ينزيم كجسد وتبقى افكاره من بعده يحملها الآخرون . ومن هنا

كان البطل في المسرح الاحتفالي شهيداً دائماً . لأنه يعمل قضيته معه . بورت هو وتيتي الغضبية .

وبهذا يكون البطل المسرحي رمزاً وقناعاً بالنسبة للجمهور المتواجد في الصالة . إنه الوجه الفردي من هذا الصراع الملحمي الدائرين قوتين . وإذا كان البطل المأساوي ينزيم لأنه فريد . فإن الجماعة لا يمكن أن تنزيم لأنها تشكل قوة .. ومن هنا تأتي شمولية المسرحية . هذه الشمولية التي تتعدى الحدود الجغرافية لتصل إلى كل إنسان يعاني الاستغلال والاضطهاد . سواء كان في انغولا أو أمريكا اللاتينية أو في فلسطين . أو في أي مكان ..

— الاحتفال بين البسيط والمركب :

وإذا كان لا بد من لغة مسرحية مركبة فما ذلك إلا لأن الواقع مركب أيضاً . إنه ظاهر وباطن . وجوه واقعة ، واقع وتمثيل . وهم وحقيقة . تختلط الأشياء وتندخل فيما بينها . وترتفع الحدود بينها . هو كائن وما يمكن أن يكون . بين الآتي الحاضر . والمشروع الغائب . إن الوجه الحقيقي في الإنسان هو الانطباع نفسه . أما ما عدا ذلك فما هي غير اقنعة مختلفة تلبسها تحت ظروف اقتصادية واجتماعية معينة . ولكن ما إن تغير الظروف أو ثقل مراقبة العقل فإن تلك الاقنعة تسقط ليستعيد إنسانته التي اتلفتها الاصباغ وضيعتها الاقنعة .

ويمكن أن نجد في المسرحية (بولنتا) وثابته جاني (الجزيرة) أعلى حيرة الإنسان بين جواهره الانساني وقناعه الطبقي . قانسانيته تربطه بالآخرين لأنها شيء عام . أما وضعه الطبقي فيبعده عنهم . فبولنتا الاقطاعي يعيش حائراً بين حقيقته كإنسان ، وقناعه كإقطاعي . يملئ عليه دوره في المجتمع سلوكاً معيناً وثابتاً . يقول الدكتور عبدالغفار مكاوي من بولنتا : (فهو حين يشرب فيسكر إنسان طيب القلب . عطوف على الفقراء والرمسا ، يود لو تسقط الحواجز الطبقة التي تفصله عنهم فيجلس إلى جانبهم يأكل ويشقى معهم . بل إن لا يمنع في أن يزوج ابنته الوحيدة من سائق عربته الذي يلمس فيه الرزولة والشهامة ... فإذا صحا من سكرته اكتشفنا أنه كان يفكر بقلبه لا بعقله . ويحس بوعيه الباطن لا بشعوره الظاهر . أنه عندئذ يتقلب وحشاً حقيقياً له غالب الطبقة المستغلة وألباها وفيه قسوتها وخداعها ... أنه يتراجع عن ذاته الحقيقية أو التي ينبغي أن تكون هي الحقيقة لأنها الذات الانسانية التي تغطيها قشور الطبقة ومواصفاتها وتلزمها أن تتذكر لبلبيتها) . فالخمرة إذن ليست سكرأ وغيوبة . ليست هروباً من الواقع بقدر ما

هي توبيات صححو وبقطة . قالانسان بكشف عن جوهره الحق من خلال توبات الضعف . وبهذا فقد دعا (بريخت) الى تحطيم القناع لا الوجه . تحطيم الاقطاعي وليس الانسان المرتبط وجوده بتحطيم كل الظروف والعلاقات الانتاجية التي تخلق الاقنعة والتي تعمل على طمس انسانية الانسان . فالانسان كل لا يتجزأ . فليس هناك الانسان الاقطاعي المركب تركيباً فسيولوجياً متميزاً . ولكن هناك دور الاقطاعي ودور الفلاح ودور العامل ودور الحرفي . ان الاختلاف إذن موجود ، ولكنه في العلاقات الانتاجية . هذه العلاقات ليست ثابتة ونهائية وجوهرية . انها مجرد اقنعة ، ولذلك كان من الممكن نزعها والتخلي عنها . لقد ردض تولستوي قناع الاقطاعي وذلك لانه وجد في ذلك طمساً لحقيقته الانسانية ، الشيء الذي يعمل على ابعاده عن الفلاحين الفقراء . كما ان للجاحظ قصة مشابهة تحكي عن عبدالله بن سوار . ذلك الرجل الذي كان قاضياً في البصرة والذي كان متمزناً بشكل مبالغ فيه . كان يحاول ان يظهر الحلم والوقار والرياسة وان يشيع الهبة حوله ولكن مجرد ذباية « حقيرة » تلح عليه حتى تخرجه عن طور الرياسة لتكشف عن عجزه وضعفه وحقارته وتجعل اقنعة المنشوطة تسقط امام الجميع ليدو وجهه الحقيقي . وجه انسان عاجز لا يختلف عن الاخرين في شيء سوى اللباس .

تخبرنا الحكاية الشعبية ان جحاً دخل داره يوماً فوجد في ثمنه ينقل من بيت الى آخر ثم انه خرج الى الفلين كانه في انتظاره بالباب والذين جاءوا لشراء الدار . لقد سألهم هل تعرفون ماذا كنت افعل بالداخل ؟ ... ولما لم يعرفوا الجواب فقد قرر الا يبيع داره . وكيف يبيعها وهي قوقعة التي توفر له الأمن وتخفي اشياءه الصغرى عن الاعين ؟ فهي إذن قناعه الذي يخفي حقيقته عن الاخر (المراقب) .

وان المسرح الاحتفالي وهو مسرح يقوم على المشاركة فانه يستبعد وجود الآخر (الرقيب) . ذلك الذي يكتفي بالمشاهدة ولا يشارك في الفعل . ذلك لأن التلقائية هي الاساس الأول في الاحتفال ولكن التلقائية تختفي بمجرد ان يحس الانسان نفسه مراقباً ومتابعاً وان هناك من يحصي عليه حركاته وسكناته و يسجل كل هفواته واخطائه . وان وجود هذا الرقيب السياسي في العصور الاسلامية هو الذي دفع بالشيعه مثلاً الى ان يلتزموا « بالشقية » وان يلبسوا اقنعة الرضى في الوقت الذي يكتمون فيه الغضب والسخط . وبهذا كانت المجتمعات التي تعيش في ظل غياب الديمقراطية هي مجتمعات تنواجذ فيها الاقنعة وتغيب الوجوه الحقيقية . وبهذا تتعدد مستويات الواقع وتتنوع . ويختلط الوهمي بالحقيقي والوجه بالقناع والحلم بالواقع . الشيء الذي يستوجب ايجاد لغة

مركبة لا تخاطب السطح فقط ، بل تملك ان تغوص في الأشياء ، وان تستبط الواقع .
وان تميز بين الثابت والمتغير ، وبين الوجه والقناع .

أما على مستوى الابداع المسرحي فأن وجود الآخر . يفقد العرض ثقلانيته ويعوله تمثيلاً مصطنعاً ، عوض ان يكون احتفالاً حياً وشعبياً . ذلك لأن وجود الآخر (الصور) يفرض بالضرورة نوعاً من الاستعداد للتصوير . مثل اتخاذ وضع دون آخر . أو ارتداء لباس دون غيره . وان غياب الديمقراطية هو ما جعل جحا لا يبيع داره لأن وجود العيون الرقيببة هو الذي يستدعي وجود الاسوار لتكون قناعاً يخفي الوجه الحقيقي . ومن هنا كانت الحقيقة شيئاً آخر غير هذا الشيء الذي تلتقطه الحواس والذي لا يمكن ان يكون الا تمثيلاً «وتقية» . وان ما يميز هذا العصر هو اعتماده على الصناعة بالاساس ، ان كل شيء اصبح «بفكر» و يعلب ويدفع للمستهلك كشيء جاهر حتى الاخبار اصبحت لها معامل ، حتى الحقيقة ... كل شيء يصنع . وان اخطر ما ظهر في العصر الحديث هو وسائل الاعلام . هذه الوسائل التي كان من الممكن أن تخدم الانسان وقضاياه وان تكون لسانه ووجهه . ولكنها عوضاً عن ذلك اصبحت وسائل للضلال . اصبحت تصنع الحقيقة وتعمل على اظهار القناع لا الوجه . وهذا كان لا يد للواقع ان يزداد تعقيداً وان تخلص فيه المفاهيم وان تظهر أكثر من حقيقة واحدة . وان يكون هناك أكثر من واقع ، وأكثر من قناع وأكثر من لود . ولما كان الانسان العربي في الطرف التاريخي الراهن محكوماً عليه بالقمع من جهة <http://Archiwebeta.Sakhril.com> التي يخفي خلفها الحقيقة الاساسية — ولما كانت وسائل الاعلام الرسمية تعمل على تغطية هذا الواقع باقنعة باسمة ، من جهة ثانية . فقد كان لا بد إذن من إيجاد لغة مسرحية جديدة . لغة لا تعتمد على التخرىض الآني ، لأن ذلك يشفي ولا يجدي — ولا على التعليم والتلقين وانما على التعرية . تعرية الواقع المزيف ، ونزع الاقنعة عنه واظهار الوجوه كما هي . في قبورها وبشاعتها ولا منطقيتها . ذلك لأن الواقع قد اعطى صفة المشروعية للكثير من الاشياء غير المشروعة . كما انه اعطى صفة المنطق والمعقولة للكثير من اللامعقول . فبناء على (القاعدة) التي تقول بأن الخطأ الشائع خبر من الصواب المهجور فقد اصبحت الاخطاء قاعدة يقاس عليها واللامعقول معقولاً . وتمشياً مع القول الشائع بأن «المصيبة اذا عمت هانت» فان المصائب الجماعية قل مضغوفها في النفوس . الشيء الذي يتطلب إعادة اكتشاف الاشياء من جديد . وذلك لأن التكرار يفقد الانسان الاحساس بالشيء . فتعود الانسان المقهور على الظلم قد افقده الشعور به . وتعوده على الاستغلال قد افقده الشعور بالاستغلال . لذلك

فإن المسرح الاحتفالي يرمي إلى أن يعبري الأشياء من أصابعها التي اكتسبتها من خلال
حتى تظهر وهي عارية مجردة . يظهر الظلم والاضطهاد كأشياء جديدة أو غريبة
كأشياء عادية مبتذلة . تشاهدها العين من غير أن تحسها . ومن هنا كان المسرح
الاحتفالي هو مسرح تعرية بالأساس .

إن الإحساس لدى الإنسان وهو نافذة للادراك كثيراً ما يصبح مصادراً وتحتجزاً . إذ
بدوافع داخلية ، أو نتيجة عوامل خارجية . فقد يكون المرء فقيراً معدماً ولكنه مع ذلك
يكثر من الحمد والشكر و يعتبر نفسه نظيفاً تقياً نقياً . لأن الله وقاه شر وسخ (الدنيا) وقد
يحدث أيضاً أن تحرق المصائب بشخص فلا يحس بالغضب بل بالعكس من ذلك يشعر
بالارتياح لأنه يعتقد أن ذلك مجرد امتحان يتطلب منه الكثير من الصبر . والصبر فعمل
هذه نماذج للشعور الزائف . لقد عرف الكتاب الديمقراطية في الغرب الأوروبي بأنها
(إيهام الشعب بأنه يحكم نفسه بنفسه) ومن هنا يكون الإحساس بالحرية في المجتمع
الغربي مجرد وهم فقط . كما أن المساواة ليست أكثر من إحساس مزيف كذلك . لقد
ساعدت التكنولوجيا وفرة الإنتاج ونظام البيع المعتمد على التسهيلات المختلفة
على خلق شعور زائف بالمساواة والعدالة والحرية والرضا . ومن هنا ينعدم الشعور الحق
— وهو الشعور بالغضب — ليحل محله شعور زائف « عتيق »

و يعمل المسرح الاحتفالي على تعرية الواقع وذلك حتى يكون إحساس الإنسان
منطقياً ومعقولاً . فالزيف إذن موجود — ليس فقط في الواقع — ولكن أيضاً في ذات
الأفراد والجماعات — وذلك بحكم هذا التفاعل الحاصل بين الذات والموضوع . بين
الإنسان والمحيط . الشيء الذي خلق واقع مسرحي جديد ، يكون أكثر صدقاً من الواقع
المزيف ويعتمد على اظهار الوجه لا القناع ، وعلى اظهار ما أخفته (النقية) ونظرة
وسائل الدعاية والإعلام والعادة والقوانين والأعراف والمعتقدات والخوف . فالاحتفال
يعني أن نعيش الواقع ضد الواقع . أن نكون داخله وخارجه في نفس الوقت . نكون
داخله لنحس إحساسه ، وخارجه لتأمله ونراه في شموليته . أن نتعاطف مع الواقع
يحصّر ابصارنا داخل الإيجابيات فقط . أما معاداته فلا تشر غير السلبيات . وكلا
النظريتين ناقصتين فالصور إنما تتم وتكتمل بالتناقض الحاصل في أجزائها .

— روح الواقع أو حرفة الواقع ؟ —

لقد جعل ديكاوت الشك مدخلاً لليقين . لأن اليقين سكوت وثبات لأنه يفرض دائماً
إلى الشعور بالاطمئنان وإلى الاسترخاء . فعندما نتيقن من شيء فنعني ذلك أننا نكف

عن السؤال والبحث وان نستسلم للاطمئنان المزيف . وان الواقع وهو ظاهر وباطن — كما اسلفنا — ووجه وقناع وحلم وواقع ووهم وحقيقة . لا يمكن أن يوحى أبداً إلا بالشك والقلق . لأن الشك في أساسه توتر درامي ، الشيء الذي يدفع الى الرحيل دائماً ، وإلى البحث وطرق الابواب المغلقة ، ومعاودة السير والاكثار من وضع التساؤلات عن العلاقات والاشياء . فكل البدييات يجب ان تخضع اذن للشك . لأن التكرار قد انتقل بها من صفة الاستثناء الى صفة (القاعدة) فليس هناك اذن مسلمة و ذلك لأن كل شيء قابل لاعادة النظر ولأن يكشف من جديد .

وعندما نقبل الاشياء الجاهزة والقيم الجاهزة فاننا بذلك انما نعيش حياة جاهزة خالية من الجدة والطرافة . لأنها لا تقوم على الاجتهاد ولا على البحث . ان الانسان لا يمكن أن يعيش وهو يلامس الواقع الجاهز والمعلب . ذلك لأن مسافات طويلة تبقى بينها .

فالانسان في المسرح الاحتفالي لا يلبس الواقع الجاهز ولكنه يخلقه . لا يريد ان يقتضعات الجاهزة والافكار الجاهزة والمعتقدات الجاهزة ولكنه يدعها وفق معطياته المتميزة . ان الواقع يبقى دائماً ذلك الشيء المجهول الذي يحتاج دائماً الى اكتشافات جديدة . ويبقى الشك مدخلاً أساسياً لليقين المتحرك . ذلك لأن اليقين الساكن عدو العلم وعدو الفن أيضاً . وعدو الحياة التي تحتاج الى الانحياها تقليدياً .

فالشك تحرر من قيود العادة والأعراف والشك من الانكسار والمبادئ والموروثات التي تؤخذ كمسلمات ومبادئ جاهزة . انه يقف للنظر الى الاشياء والناس والافكار بعيون الآخرين وفكر الآخرين . انه دعوة لايجاد عيون جديدة تنظر الى الاشياء وكأنها تراها لأول مرة . ومن هنا كانت الواقعية الاحتفالية تعمل على تصوير ما وراء الاهداب الخارجي للاشياء . انها تلتزم بروح الواقع لا بحرفته . انها تركز على ما هو عام . لأن العام مشترك في حين ان الخاص فردي . لذلك كان لا بد ان يتبنى لغة مركبة تعتمد على الكلمة والصورة والحركة والايماة والافنية .

كما يركز على كل ما هو حي ومتحرك . لأن الاحتفال في اساسه صورة مصغرة للحياة . والحياة لا تعرف الثبات والسكون . انها حركة مستمرة وتطور دائم . لذلك كانت الاشياء متحركة ايضاً . تكسبها الظروف الزمانية والمكانية الوانها واصباغها المتشعبة ومن هنا يجب ان نبحث عن الواقع في الزمن الآتي . لأنه مشروع والمشروع لا يمكن ان يكون الا حلماء . وتحقيق الحلم رهين بالزمن الذي سوف يأتي . ان الاحتفال يعمل على خلق حلم جماعي يهدف الى تجاوز الواقع المزيف وإلى استشراف الآفاق

المستقبلية . ان رأسمال الانسان هو المستقبل الآتي . لأن وجودنا ليس مبرراً كالتاريخ . ولكن ما سيكون استقبلاً . ولكن هذا الزمن المشروع لا يمكن ان يفيدنا ابداً ما لم يكن لنا احلام جماعية . وتصورات عملية ، لواقع جديد نسعى اليه .

فستويات الزمن ثلاثة : ما كان يوماً وانقضى واصبح مجرد اطلال وترسبات غطت . وما هو كائن الآن والآن موجود تجاوزاً لأنه متحرك ابداً — وما سوف يأتي مستقبلاً . ومن هنا كان التاريخ علماً لأنه يعتمد على دراسة شيء مادي محض . يعتمد على الوثائق والمخطوطات . اما الصحافة فهي تقارير حية تعتمد على المعاينة الحسية لنقل ما هو كائن . اما الادب والفن فهما نبوءة قبل كل شيء . نبوءة تغترز فوق الزمان والمكان لتعمل على استشراف الاشياء قبل حدوثها . فالتاريخ يعمل داخل نطاق الماضي . اما الصحافة فجهاها الحاضر . ويبقى المستقبل للاداب والفنون . وهذا لا يمكن ان يتم طمأ الا انطلاقاً من واقع محسوس وبناء على ماضٍ تحدد سماته الانجبارية معالم الطريق في الزمن الآتي . فالشمول دعامة اساسية في المسرح الاحتفالي . لذلك كان لا بد من مراعاة كل الجزئيات والتفاصيل لخلق صورة شاملة متكاملة .

وان الواقعية الحقيقية لا تعني ان نقنع بتصور الجانب السلبي فقط . بل ان نوجد حلمياً جماعياً يكون عبارة عن مشروع واقع جديد ، وذلك بتوازي الهدم والبناء ، وحتى نقدم بديلاً محسوساً ومعقولاً لواقع لا يمكن ان يكون فقط هكذا . ان نستوعب الواقع في ابعاده الزمانية المختلفة ، واللا تراخيه ونهوضه في الحالة الفعل والحركة لا في حالة السكون . فالواقع كما رأينا — خاضع لمبدأي الحركة والتغير . لذلك فان السلبات ليست ثابتة ونهائية . ان الواقع الجديد موجود داخل الواقع العتيق . موجود كمشروع وكحلم . وحتى يمكن لهذا الحلم ان يكون مشروعاً فلا بد ان يكون جماعياً وشاملاً . والا يقتصر على ذهنية المثقفين (التقدميين) الذين يعرفون النظريات الثورية ولكن تنقصهم الممارسات الثورية .

وهذا ، فاننسي ان نريد للمسرح الاحتفالي ان يكون تاريخاً للمستقبل ، وذلك انطلاقاً من رؤية شمولية ، تفرغ التاريخ في بوتقة واحدة . فالواقع التاريخي كل لا يتجزأ . لذلك فقد عملت دائماً على ان اعتمد في الكتابة الدرامية على زمن مسرحي متغير . لا علاقة له بالزمن الآلي الجامد . الشيء الذي يجعل الابعاد الزمانية الثلاثة تتعايش فيما بينها . لأن ذلك يعطينا في النهاية صورة متكاملة للواقع في ابعاده المختلفة . فابن دانيال الذي

اشتهر بفن خيال الظل تجده في مسرحية (ابن الرومي في مدن الصفح) يقدم حفلة لجمهوره المتخلق حوله بقوله :-

(.. سأحكي عن شاعر فقير يعيش مثلكم في اكواخ القصب والقصدير .. سأحكي عن ابن الرومي الجديد ...

سادتي امنحوني احداً واسعة وسمعاً مرفهاً . قانا لست مؤرخاً لا .. ولست معلم صبيان .. وعليه ، فان كل مشابهة مع التاريخ ، ان هي الا اتفاق ومحض مصادفة . ابن الرومي الذي رسمته وقصصته ليس وليد بغداد التي تعرفون . شاعر الليلة هذا . قد يكون من باريز . من روما . من البيضاء . أو من وهران . قد يكون علياً بن العباس أو قد يكون الشاعر لوركا . قد يكون المجدوب أو بابلو . قد يكون من حاكم هذا . قد يكون انت أو أنت من يدري ؟ قد يكون وقد يكون ..) . ان المسرح لا يمكن ان يقوم على الواقعية التصويرية . لأن الواقع المسرحي ليس مجرد نسخة مكررة وباهتة لواقع (حقيقي) ثم ان ادعاء ما يقدم على المسرح بأنه واقع هو تكرس للأيام وللزيف ايضاً .

لقد حافظت الواقعة النقية على الزمن بمفهومه الآلي ، الشيء الذي ابعد الحدث المسرحي عن الجمهور . فلاحداث تدور داخل ذلك الزمن الذي كان . ولم يعد بين مجموعة من الشخصيات التي كانت ثم بادت . ومن هنا نفتقد ذلك الزمن الذي كان ولم يعد بين مجموعة من الشخصيات التي كانت ثم بادت . ومن هنا نفتقد الخط الرابط بين شرطي الابداع ، بين جمهور يحمل في ذهنه قضايا آنية وحية وبين احداث تاريخية هي مجرد تمارير ووثائق باردة . فحاضر المسرحية في الواقعية النقية — لا يساوي حاضر الجمهور . بل يساوي ماضيه الذي انتهى . وبذلك تتحول المسرحية الى درس في التاريخ أو انها تتحول الى عملية لتحضير الارواح .

فالمسرح الاحتفالي يعمل على توحيد المقامات الزمنية ليخلق بذلك احتفالاً — يقوم من حيث المضمون على قضايا تاريخية وواقعية . اما من حيث الشكل فيقوم على الشدائل الزماني والمكاني . لان المهم هو الحدث والقضايا والشخصيات ونوع العلاقة التي تربط بينهم . وبهذا فمن الممكن ان تجد الحجاج في الشيلي وتجد الخطابي في الفيتنام أو بوليفيا وتجد عطيل في الهند الصينية وعريب الجارية وقد اصبحت تشتغل في عواصم الدنيا حالياً . تقول في مسرحية (ابن الرومي في مدن الصفح) :-

— انا عريب الجارية
ربوني في حقول تربية الغواني
علموني كيف افرخ اللذة واحيك الاغاني
راقصة كنت في بيكال
اتعري عبر الليال
تلسعني تجلدني .. تدفني في عمقها عين الرجال
مثلة كنت في برودواي
اموت كل ليلة مرة
ثمني !! التصفيق يوم احسن الموت والعهارة
اموت وتنزل الستارة
عارضة للازياء كنت في باريز



تواني في الاسواق خافية القدمين عارية
وفي المصقات والصور
تراني كالطواريس
اختال في الألوان الزاهية

انا عريب الجارية br يعرفني بخطابو بغداد والقاهرة h
يعرفني السكارى في بيروت . يعرفني السماورة .

ومن هنا تخرج عريب (جارية العصر العباسي) عن نطاقها التاريخي الضيق ،
لتصبح ذات ابعاد عديدة وذات آفاق واسعة وشاملة . ذلك لأنها تصبح معادلاً مسرحياً
للمرأة التي انتقلت من النخاسة في العصر العباسي الى النخاسة المحنقة والتي يجسدها
حي بيكال في باريز . والذي هو عبارة عن سوق اللذة . وبرودواي كمعرض لاستغلال
الجهود الانسانية وتحويله الى فرجة . كما يجسد سوق الاشهار في باريز . هذه النخاسة
المستمرة تحت اقشعة جديدة . فالمحور الاساسي الذي تدور حوله شخصية عريب عبر
المراحل التاريخية هو الشيء . سواء كان ذلك هنا أو هناك . وسواء حدث ذلك الان او
قبل الان . لقد حدثت تطورات في تاريخ الانسان ولكنها في الواقع لم تلمس سوى
السطح . فما زال الماضي حياً ، ولكن باقعة جديدة وفي اثواب والوان مغايرة . الشيء
الذي يحددنا ويومئنا . وان مهمة المسرح الاحتفالي هو التعرية . تعرية الاقنعة عن
الشخصيات والاحداث والعلاقات . فالشخصية المسرحية لا يمكن ان تكون مجرد قناع

بترتيبه الممثل . ولو فعلنا ذلك كأننا قد زكينا الابهام وعملنا على خلق نوع آخر من الزيف . فإذا كان المضمون في المسرح الاحتفالي يقوم على التعمية فإن الشكل أيضاً يجب ان يكون كذلك . فعتيل في مسرحية (عتيل والحيل والبارود) ليس شخصية ، وإنما هو دور مسرحي فقط ، دور يرتديه الممثل امامنا لا في الكواليس . لأن الاحتفال هو بالاساس ثورة على الكواليس . نفس الشيء يمكن ان نقوله بالنسبة لشهر يار وعنترة وابن الرومي وقرقوش وعريب والحسين والسندباد التي هي مجرد ادوار تلبس وتنزع امام الجمهور . فالاحتفال يقوم على التداخل الزمني والمكاني . كما يقوم أيضاً على تداخل الأحداث والشخصيات التاريخية والمعاصرة لأن « نبيرون » في التاريخ ليس واحداً وان « الحسين » الشهيد لم يكن أيضاً واحداً . انه ذلك النضال المتجدد ابدأ في اثواب جديدة وشخصيات جديدة . انه استمرار لفعلي الموت والشهادة من اجل القضية . والمسرح كما عرفناه — هو اطلالة على الحياة وهي في حالة الفعل والحركة لا في السكون واللبث .

— الاحتفال شكل أيضاً :

وان القول بان البحث عن صيغة جديدة للمسرح العربي ليس في واقع الامور اكثر من اجتهاد شكلي . فهنا نقول بتجاهل طبيعة الفنون التي هي بالاساس (اشكال مختلفة للتعبير الانساني) كما انه من جهة اخرى يلغى من حساباته جدلية الشكل والمضمون . فالمواد الخام — انطلاقاً من طبيعتها وقابلياتها ومعطياتها المختلفة — تملك قابلية التوضع داخل اشكال هندسية دون سواها . فانت مثلاً لا يمكن ان تصنع سلماً من الصوف . كما لا يمكن ان توجد صندوقاً من القماش ولا وسادة من الرصاص أو الخشب . ذلك لأن كل مادة تملك لها قابليات محددة لا يمكن ان تخرج عنها او تتعداها . ثم ان المضمون شيء عام ومشترك بين جميع الفنون والاداب بل نجده أيضاً في احاديثنا اليومية العادية . فالشيء الذي يعطي المسرح طابعه المميز هو هذه القوانين والشروط التي تسربت الينا من العهد اليوناني والتي تطورت بحسب اختلاف البيئات والازمان . فالمضمون الواحد يملك قابلية ان نقوله بأكثر من مليون شكل وشكل . ولكن الطرق — وان اتفقت جميعها في أن تؤدي الى نفس الهدف — فهي تختلف طولاً وقصراً وسهولة وعورة وامناً وخطراً . وهذا كان المسرح الاحتفالي بحثاً واجتهاداً عن الطريق الاقصر الى الجمهور . الطريق الذي يحقق التواصل الحق والمشاركة الوجدانية ويملك اكثر من سواء امكانية تعرية الواقع وكشف الزيف عنه .

وان تقنية (المسرح داخل المسرح) عند لويجي بيرنديللو لم تكن مجرد حيلة فنية فقط . لأنها في جوهرها الحقيقي تعكس فلسفة الكاتب فيما يتعلق بالحقيقة . هذه الحقيقة التي يعتبرها جزئية ونسبية ومتعددة بحسب المدركين وزوايا النظر . وإذا كان المسرح الاحتفالي يستعمل نفس هذه الحيلة التقنية ، فما ذلك الا لأنها موجودة في التقاليد الفنية المغربية . فهي موجودة في تظاهرات (سلطان الطلبة) حيث تتداخل مستويات التمثيل وحيث يتعايش الوهم والحقيقة . كما أنها من جهة أخرى تعكس ما في الواقع من اقنعة وما يفرضه التوضع الاجتماعي والسياسي من تمثيل او رياء . فالاحتفال لا يقول بنسبية الحقيقة لأنها في عرفه مطلقة . ولكنه يقول بنسبية ادراكها واستحالتها تماماً وذلك عندما نطل عليها من الزوايا الضيقة . نفس الشيء يمكن ان نقوله عن تقنيات مسرحية أخرى . مثل التباعد البريختي والقسوة عند آرتو . والثروة عند يونسكو والتركيز على لحظات الصمت عند بيكيت وذلك لتصوير الفراغ واللامعنى . فهذه كلها تقنيات مسرحية جاءت بالاساس استجابة للمضامين الفكرية التي يحملها هؤلاء الكتاب .

فالمضمون الجديد يتطلب شكلاً جديداً كذلك . فبريخت وقد جاء يحمل نظرية فكرية وايدولوجية جديدة — لم يفرغ مضمونه في اطار الواقعية الطبيعية ، وذلك لأن هذه الاخيرة تعتمد على الحقيقة الآلية . كما انهم يفرغوه في اطار المسرح الرمزي لأنه صاحب رسالة . وكل رسالة تحتاج الى التبليغ الواضح والأمر به . ولم يفرغ مضمونه أيضاً في اطار المسرح الدرامي . وذلك لأنه من حيث المضمون الفكري لا ينطلق من مقولة ان الصراع بدور داخل الانسان . فالصراع عنده خارجي وملحمي . يقوم بين قوتين اثنتين تمثل الاولى الانتاج وتمثل الثانية الاستغلال . وهذا فقد كان لا بد من إيجاد شكل مسرحي جديد يقوم على اصول فنية مغايرة ومتميزة . اصول تعتمد على تحرير الحس الشعوري وذلك عن طريق ما اسماء بوسائل الاغراب المسرحي ، والتي تتمثل في استخدام الاقنعة والراوي والامثلة واعتماد السرد الملحمي عوض الاداء الدرامي وغير ذلك من الوسائل الفنية (الشكلية) الأخرى . وهذا نقول بأن الاضافات التي اتى بها بريشت كانت على مستوى الشكل الفني فقط . ذلك لأنه من حيث المضمون الفكري لم يعمل سوى ان يسطر النظرية الماركسية وجسدها عن طريق استخدام الوسائل البسمعية البصرية . فهو (معلم) في المسرح (التعليمي) كل اضافاته تجدها في هذه الوسائل « البيداغوجية » التي تسعى الى التوصيل والتبليغ . فاذا ارجعنا ما لماركس لماركس فاذا سنجد ؟ سنجد بعض الاعمال التي احتفلت بتحليل الشخصية الانسانية

والامها وذلك خارج الشعارات وخارج التشير وخارج التعليم . وهذا كانت اعظم مسرحياته هي (الروح الطيبة في ستروان) التي تبحث في جوهر الانسان و (السيد بونتيلا وتابعه ماتي) و (الام شجاعة) .

فالمضمون الجديد — كما رأينا — يفرض بالضرورة وجود شكل مسرحي جديد . وذلك ما افعل . انني ابحت عن واقعية جديدة . تتعدى السطح والقناع لتصل الى الاعماق . تقفز فوق المتغير لتقف عند الثابت . وتتجاوز الخاص الفردي الى العام المشترك . وتحاول ان تحرر الانسان من سجنه التي لا تحصى والتي تجعله يكون ابن بيئته — عوض ان يكون اباه الذي يعطيها الحياة والوجود الجديد .

وارى ان المسرح المتواجد حالياً قد ورث عن القرون الوسطى طابعاً شبه ديني الشيء الذي يحول المسرح الى كنيسة والعرض المسرحي الى قداس ديني والممثل الى كهنة . وان الشيء المطلوب حالياً بالنسبة للمسرح العربي هو احداث تغيير في اللغة المسرحية وذلك حتى تكون اقرب وأوضح وأكثر ارتباطاً والتصاقاً بالوجدان الشعبي وأكثر اتساعاً حتى يشمل القضايا الانسانية في ابعادها المختلفة . وان هذا لا يمكن أن يتأتى بدون الرجوع الى النبع الأول . وبدون اعلان القطيعة مع كل المسرح الذي شط به البحث والتجريب حتى اخرج عن نطاق المسرح . ولهذا فقد كان لابد من العودة الى ارسطو لاعادة قراءته من جديد . والى المسرح اليوناني القديم . ان المسرح الحديث هو بالاساس مسرح لا ارسطي . ولكن هل يغفل ان يتفكر مرة اخرى في ارسطية بدون معرفة ارسطو اولاً ؟ .. وهل من الممكن ان نعرف المسرح الملحمي بدون معرفة المسرح الدرامي ؟ .. اعتقد ان هذا غير ممكن ابداً . يقول المخرج الروسي مير هولد (لكي تقلب القواعد القائمة . لا بد لك حتماً من معرفة هذه القواعد معرفة جيدة . ودراستها وانتاشانها) .

وهذا فانه لا بد من اعادة قراءة ارسطو قراءة جديدة . لأننا في الاساس (كلنا ابناء ارسطو) سواء منا العاقون — الذين عرفوا تعاليمه ثم حادوا عنها — او البارون الذين ما زالوا خاضعين للتفسيرات الايطالية .

ان اهم ما في عملية البناء هو حجر الاساس . ونحن في الوطن العربي نريد ان نختصر الطريق فنعمل على التشييد على بنايات جاهزة . بنايات عتيقة ومهترئة وان البناء فوقها غير مضمون العواقب . الشيء الذي يدعو الى العمل على ايجاد قاعدة مسرحية سليمة وصلبة .

وعندما نتكلم عن الاحتفال فإن الكلمة غالباً ما تثير تصوراً واحداً ، وهذا شيء خطأ . ذلك لأن الاحتفال قد اتخذ له مجموعة من الصفات المتعددة — وذلك بحسب مواقعته الجغرافية واختلاف نوعية العلاقات الانتاجية وثبايتها داخل المجتمعات . فهو في البيئة الزراعية غيره في البيئة التجارية . وفي المجتمع البدوي غيره في المجتمع المدني المتحضر . لذلك كان الاحتفال اليوناني يحمل مميزات الخاصة . فهو يقوم على الارتجال والهديان المحموم والرقص والانشاد . كل ذلك في فوضى كرنفالية تقوم على التعبير الجماعي عن الفرح . وتكون للفراتر المتحررة الدور الاساسي في الاحتفال الزراعي ولذلك نلاحظ هذا التداخل في احتفالات « الكوموس » مثلاً بين الاختصاب على مستوى الطبيعة والاختصاب على مستوى الجنس .

اما الاحتفال في العصر الآلي فلا بد ان يكون معقلاً وخاضعاً لاصول المنطق والقياس العقلي والفني . فالنص المسرحي هو نقطة البدء في الاحتفال الحديث . الشيء الذي يقلل من فعالية الارتجال والمصادفة و يعطي العرض الفني وحدته المصدونية والبنائية وروحه الاساسي . وهذا كان لا بد من وجود منسق للاحتفال المسرحي . هذا المنسق الذي اصطلح على تسميته بالمخرج والذي يعمل على تنظيم العلاقة بين شروط الابداع جميعها . والتي تمثل في المثلان : النص والجمهور . فهو يعمل على ملء ذلك الفراغ الذي يمثله زمن العرض . كما يعمل ايضا على ملء الفراغ المكاني وذلك عن طريق ترتيب الاحداث وتنسيقها وتنظيم تواجد العناصر « السينوغرافية » وتحقيق انسجامها وتوافقها مع العناصر الاخرى .

— آخر الكلام :

من كل ما سبق ندرك ان المسرح الاحتفالي ليس هو التظاهر الشعبي خارج الاسوار . ولا هو تحقيق التواصل والمشاركة الوجدانية والفعالية فقط . ذلك لأنه بالاساس نظرية في اللغة المسرحية . هذه اللغة التي تعمل على نقل المعنوي المجرد الى المحسوس . والباطن الخفي الى الظاهر والحلم الى الواقع والوهم الى مجال الحقيقة . فالاحتفال لغة انسانية شاملة . تعتمد على العام المشترك وعلى الثابت لا المتغير . وتجسد شموليتها هذه عن طريق طرح القضايا الانسانية . وعن طريق توظيف الفنون الموسوعة والمنظومة (موسيقى — رقص — غناء — رسم — انشاد) . والتي تعتمد على رموز انسانية يقرأها

كل الناس بالرغم من تباين لغاتهم اللفظية وتباعد مواقعهم الجغرافية والزمنية .
فالمسرح الاحتفالي ينطلق — من حيث الشكل الفني — من فنون احتفالية قومية .
ولكنه من حيث المضمون الفكري يعمل على معانقة قضايا الانسان في كل مكان . فهو
ينطلق من الفرع الى الاصل . ومن الجزء الى الكل . من الاساطير والحكايات القومية
التي يلبسها رداء انسانياً عاماً .

واذا كان المسرح الاحتفالي يسعى الى ايجاد حالات من التمسح فما ذلك الا لايانه
بأن التفكير (لعبة جماعية) وان التعبير حاجة انسانية عامة . وانه ليس خاصاً بالادباء
والفنانين والمفكرين . فالاحتفال يقوم على مشاعية التفكير والتعبير . وذلك انطلاقاً من
الشعار التالي : (دعه يفكر دعه يعبر) . وعندما نؤمن بقدرية الجمهور على التفكير فاننا
حتماً لن ن نصب انفسنا رسلاً للوعي والتعليم . وعندما نفتتح بأنه يملك وسائل التعبير فاننا
ساعتها لن نصبح اوصياء عليه . بل شركاء في التفكير والتعبير . فالجمهور ارادة واعية
وراشدة . لذلك كان لا بد من استبعاد التعليم والتلقين والتحرّض القائم على المهيجات
الخارجية .

ARCHIVE

كما ان الاحتفال يقوم على الايمان بوحدة الحقيقة وبامكانية تجزئتها وتفتيتها الى
وحدات صغيرة . ومن هنا كان لا بد من استبعاد ما يسمى بالنقد الايديولوجي . لأنه
نقد عشائري . شعوبي . ذلك لأنه نقد ذاتي وان كانت هذه الذات تمثل مجموعة وليس
فرداً . ذلك لأن المجموعة التي تفكر نفس التفكير وتسير وتتوقف بنفس الاذن ليست في
واقع الامر غير ذات فردية متضخمة — كميّاً فقط — فالنقد الايديولوجي اطلالة على
العالم الواسع العريض من خلال ثقب المفتاح . انه تبسيط المركب . واختصار كل
الاحكام المتناقضة والمتضاربة الى حكم واحد لا يقبل التراجع ولا الاستثاف . وهو
نقد يمس القناع لا الجوهر . يمس المبدع لا الابداع . فالنقد المسرحي يجب ان يمحصر همه
في دراسة الابداع الفني . اما دراسة السلوك فن اختصاص علم النفس .

ولما كان المسرح الاحتفالي يؤمن بأن القبح انما يكن في الشكل لا المضمون وفي
الاعراض لا الجوهر وفي القناع لا في الوجه لذلك فقد كان لا بد ان يكون متفائلاً .
يؤمن بأن تغير الانسان مرهون بتغير اوضاعه الاقتصادية واجتماعية .

و يبقى المسرح الاحتفالي ملفاً مفتوحاً يقبل الإضافات والتراجمات . وذلك لأنه
يعتمد أساساً على التجريب الميداني . فالنظرية تستمد شرعيتها عادة من الواقع لا من
الملاحظات التقليدية .

الهوامش

- ١ — Les Signes et les Songes - Lssai Sur Letgiahe etla Firat — P. 15
Alped Simon, Seul
- ٢ — (المسرح وقربنه) انونان آرتو — ترجمة د . سامية اسعد . دار النهضة العربية — القاهرة
ص ١٦٠ .
- ٣ — المرجع السابق — ص ١٨٧ .
- ٤ — مسرحية (السيد بونتيلا وثابعه ماتني) ليرتولد بريشت — ترجمة د . عبد القفار مكاي
— سلسلة مسرحيات عالمية ع ٢١ — ص ١٣ — ١٤ .
- ٥ — مسرحية (ابن الرومي في مدن الصفيح) غير منشورة .
- ٦ — ميرخولدي الخي — سعيد مراد — مجلة « الطريق » ع ١٠ — ١١ — ١٩٧٤ —
ص ١١٧ .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



المنظور الاجتماعي لشخصية العامل في تجربة المسرح في البحرين

<http://Archivebeta.Sakhnii.com>

بمتم
ابراهيم
عبدالله
غلام

يمكن القول ان القضية الاجتماعية لشخصية العامل في البحرين تستقي مظهرها الفني والاجتماعي في الاعمال المسرحية التي استظهرتها التجربة المسرحية في فترة اتجاهها. الاجتماعي مع ظهور النص المحلي .. من طبيعة البناء الاجتماعي المتغير بكل ما اصطدم به من منغوعات ، أو تحولات اجتماعية تعد ظروفاً تاريخية في تطور المجتمع من المرحلة التقليدية الى المرحلة الحديثة .

ولأن الأعمال المسرحية التي جسدت لنا صورة ذلك المظهر قليلة أن لم نقل نادرة فإن هذه الصورة التي تمثلها بعض كتاب النص المحلي تظل غير مكتملة . لأنها لا تعبر عن ايديولوجية سياسية واضحة المعالم للحركة العمالية ، وهي لا تشكل هماً في سبيل انشاء مسرح عمالي ، بل انها تعبر عن احدى منابع او روافد الهم الاجتماعي الكبير ، حيث تظل تلك الصورة نابعة من نظرة اجتماعية عامة لشرائح متعددة في المجتمع ، أو انها تكون احياناً صورة ضمنية ، لأن بعض الأعمال المسرحية تطمح الى التقاط وتسجيل اكبر قدر ممكن من الملامح الدائرة حول المشكلة الاجتماعية ، بحيث يشمل هذا التسجيل — بالضرورة — وضعاً عرضياً لشخصية العامل في المجتمع .

وتكاد هذه الصورة الاجتماعية ، أو المشكلة الاجتماعية لذلك النموذج البشري تنحصر في اعمال مسرحية حاولت ان تستلهم الحياة الاجتماعية قبل ظهور النفط ، وذلك لأن كتابها وجدوا في هذه الحياة الصورة الوجدانية الاثيرة لما تلقاه الطبقات الشعبية في معترك حياتها من سخرة ، واضطهاد ، ولذا تأتي هذه الحياة في معالجتهم بمثابة الماضي الذي يستوعب الحاضر ، ويعبر عنه . فضلاً عن ان تلك الحياة ظلت عند الكثرين من كتاب النص المحلي سواء في البحرين أو الكويت أو غيرها تكتز بالرموز الاجتماعية الآسرة ، وتكتظ بأشكال النضال الاجتماعي ، وخصائص المادة الدرامية التي يمكن تفجيرها فوق سطح الواقع الملهم .

في مسرحية «سبع ايام» لراشد المعادة ، نجد ذلك الإطار الواسع لمجتمع البحرين والخليج العربي ، الذي يتسع لحتوى نظرة اجتماعية شاملة لنماذج المجتمع قبل ظهور النفط حين كانت اقتصاديات البلاد معتمدة على انتاج البحر . فقد اراد الكاتب ان يستبعد ابعاد القهر الاجتماعي في قرية صغيرة من قرى الخليج العربي ، وحيث ان اشق المجالات الاجتماعية واكثرها ارهاقاً ومعاناة هي مجالات العمل في البحر . فقد جعل الكاتب نماذجه الامامية في عمله المسرحي مجموعة من العاملين في البحر (من غواصين او صيادي اسماك) لأن هذه النماذج في نظر الكاتب هي التي تعكس القاعدة العريضة بين فئات المجتمع لا تساعها وشعبيتها . ثم لدوران المشكلة الاجتماعية حول نماذجها بسبب مكابذتها للاستغلال والعبودية ، وكأن الكاتب يمثل الأماسة الاجتماعية بأكملها من خلال تلمس تلك النماذج البشرية ، وتحسس مشاعرها المتبرمة من قسوة الحياة .

وقد استطاع الكاتب ان يكشف عن البعد الشعبي لهذه النماذج عندما اهتم بأسلوب مسرحية النماذج البشرية ، وادواتها في التسجيل الواقعي الذي يقترب من أسلوب

الواقعية الفوتوغرافية ، فالكاتب يضع امامنا اكثر من ثماني شخصيات في مستوى واحد من حيث صياغة بشائها ، ونموها الفني في المسرحية ، ولا يكاد يميز بينها سوى شخصيتين : الاولى « جسمان » نموذج الطبقة العاملة التي يدفعها تيرمها الى التمرد على السخرة والاستغلال . و « محمد » النموذج البورجوازي « المثقف » الذي يمثل حيرة طبقته ، ومخاوفها من الاندفاع نحو التغيير ، وفيدواصلاحي النزعة ، داعياً الى التآني والتريث ، والتجمع من أجل حصول الجماعات الفقيرة على حقوقها ، موزعاً بين عواطفه الفردية (حبه لشيخة) وعواطفه الجماعية (تعاطفه مع البحارة) .

وقد جعل الكاتب نماذجه البشرية المسحوقة في مواجهة سافرة مع اصحاب الملكية لانتاج البحر من الطواشين ، واصحاب السفن والتجار ، وتنبثق لنا صورة هذه المواجهة بعد ان داهم القرية جموع شديد ، وفقر مدقع بسبب قيام الحرب العالمية الثانية ، حيث استغل التجار هذا الوضع ، فكدسوا التمر في مخازنهم وتركوا الفقراء يموتون في ذل ومهانة . ويأتني « الحجي بوسالم » ليكون نموذجاً لهذه الطبقة المسيطرة المتكالية على امتيازاتها تلك التي لم تكشف باستغلالها الاقتصادي ، بل انها تنجيه من اجل تحقيق اغراضها الفردية الى اضطهاد عواطف الفقراء ، واذلال مشاعرهم ، وايداء براعتهم فهو يجبر والد « شيخة » مهدداً بتجريحه وحرمانه من التمر على ان يزوجه ابنته (اي شيخة) ليحررها من « محمد » الشاب الذي احبته وحمل حبه في قلبه كما حمل حب القرية ومهما .

ان النموذج البشري في « جميع ايامي » يعنى لأن يكون نمطاً يمثل جملة من العلاقات الاجتماعية لمجتمع الخليج العربي قبل ظهور النفط ، ورغم قصور خيال الكاتب في رسم السمات الفنية والاجتماعية لنموذج الشخصية المسرحية ، الا ان نماذجه فوق خشبة المسرح ظلت قادرة على استبطان صورة جوهرية لمشاكل حياة الطبقة العاملة في البحر ، ويمكن القول ان قدرة الكاتب على تمثيل الوضع الاجتماعي الدائر في حياة الانسان العامل خلال تلك الفترة التاريخية لم تكن نابعة من تواجد حسه الاجتماعي والشعبي في هذه المسرحية فحسب وبل انها تنبع من مصادر اخرى لعل من اهمها : طبيعة الموقف الدرامي الذي وقع عليه الكاتب ، والذي يقوم من خلال قضية الصراع الطبقي أو الاجتماعي ، فالطبقة العاملة في البحر (البحارة) تواجه صراعها مع وضعها الاجتماعي المزري . وصراعها مع قسوة المهنة والطبيعة في البحر ، وبالتالي صراعها مع المستغل (بكسر الغين) . كل ذلك يجعل الكاتب وجهاً لوجه امام وضع الطبقة الاجتماعية العاملة التي تعاني القهر والاستلاب .. وفي نفس الوقت فان هذا التوقع الحادث بين الكاتب

والموقف الدرامي يرجع فيما نرى الى ذلك الحس الشعبي الغامر لدى الكاتب ، الذي جعله يتبنى موقف تلك الطبقة ، ويتعاطف مع حركتها الاجتماعية ، ورغبتها في الفعل ، والإصلاح الأمر الذي يجعله امام ضرورة البحث في اعماقها الوجدانية ، مستحثاً ما يجري في داخلها من غضب ، وطموح حياة افضل ، في وقت شاعت فيه غفلة المؤرخ والباحث عن تسجيل تلك الاعماق المتوثبة . كما حالت الانظمة القائمة دون البحث في جنبات تلك التجربة الاجتماعية الماضية مستهدفة تجربتها من نضالها الاجتماعي تجريداً كاملاً .

وإذا كان الموقف الدرامي قد اشتبك مع الموقف الواقعي للكاتب بحيث بات يرد أو يسجل للطبقة العاملة نضالها ومثابرتها الاجتماعية ليستشرف من خلالها الحياة الجديدة التي ينشدها الكاتب لعمال البحر وفقراء المجتمع ، وخاصة من خلال تلك الهبة الثائرة التي قادها « جسمان » في نهاية المسرحية لتغيير وضع القرية ، وإعادة الحياة اليها ، وتحقيق احلامها ، واسترجاع الوعي لتأديتها المشوهة بالجنون والامراض العصابية (حبسبي الجنون . والمرأة المهووسة) ... اقول ان الموقف الدرامي اذا كان قد اتاح كل ذلك فهو قد جعلنا نقف مع لوحات واقعية مؤثرة لحياة العاملين في المجتمع التقليدي قبل ظهور النفط . ولعل اهتمامه بقتبة القاذح البشرية ، وتسجيل التفاصيل المشهدة للواقع هو الذي اعانه على اشباع الحركة والحوار بالطابع التسجيلي .

وينبغي التأكيد على ان التسجيل هنا لم يكن سكونياً في كل الأحوال رغم تكرار المشاهد البطيئة ، الثابتة التي تعكس الصورة المتباطئة الايقاع لقسوة الجوع (وهو حدث المسرحية) وفضافته . لقد كان التسجيل في بعض مشاهد المسرحية بازغاً بالدلالة يحمل كشافه شعورية داخلية متضمنة الحال الواقعية المؤلمة لحياة الطبقة العاملة في البحر ، كما نجد ذلك على لسان « جسمان » متحدثاً عن عبوديته ، واضطهاد « التوحدة » وقسوة العمل :-

« إهو مأكة حق علي يسيني ، و يعايرني .. و يقول لي هاذي القهوة من خبري ، هاذي من عرق جيبيني .. انا تعبت وسهرت الليل اربعة اشهر وانا الحبال تقطع يدي ، والبحر يزلق إيسي ، وآرقد على زيا بل الفلكة ، وفي هالليل آون مثل المرة اللي تطلق من حرارة الملح ، والينعت في يدي المتشككة من لسياه ، ولين ياتني إههونة قال هاتوا له المشوة .. هاك شوف ظهري من المكاي (يريه

ظهروه) ولبن خالص الغوص خذ ثلثين مكذته ، والباقي يأكله علينا بالحياة
والتهلكة ، كلته عني .. وبعد يردو يقول أنا اللي سويتك ريال .. والله قهريا
خوك !!!» (١) .

وكاتب هذه المسرحية بين نزعة الاستشراق للواقع الجديد ، ونزعة التسجيل
والالتقاط الواقعي ، يجعل لشخصية العامل تحت ظل القسمة الجائرة في مجتمع ما قبل
النفط سمناً واقعياً جاداً قلّ أن نجد له مثيلاً بين الأعمال المسرحية المحلية ، وذلك رغم
تبديد نظرة الكاتب لهذه الشخصية ، وانتشار موقفه المسرحي الذي استوعب مكانها ،
ومواقفها ، لأنه كما ذكرنا لم يرصد شخصية مركزية واحدة ، أو شخصيتين ، بل لقد
رصد مجموعة من الشخصيات . وأراد لها جميعاً أن تكون نماذج مستقلة ، ولكنها ظهرت
امامنا ضعيفة البناء ، بطيئة النمو ، بل إن تكرار جل الحوار ، جعلها ثابتة ، متوقفة عن
النمو . ولذا يمكن أن نعدّها جميعاً محتوية شاملاً لمظهر اجتماعي عام كانت تعيشه شخصية
العامل . فالشخصيات في مسرحية سبع ليالي تكل بعضها بعضاً ، وتردد حوار بعضها
البعض ، وكأنهم جميعاً يعبرون عن شخصية واحدة تتمثل في جوع الطبقة العاملة . وإذا
كان مثل هذا البناء قد افقد المسرحية نكهة الفني ، وتعبيرها الدرامي ، فقد أعطاها دمة
التعبير عن كثير من دقائق حياة الطبقة العاملة في البحر ، ورغباتهم ، ومشاعرهم
الوجدانية المتبرمة من قسوة الحياة .

ولقد تكررت القضية الطبقة العاملة بتخليقها الاجتماعية التاريخية التي ترجع الى
مجتمع ما قبل النفط في أعمال مسرحية أخرى ، أظهرها مسرحية « إذا ما طاعك
الزمان » ومسرحية « سرور » لأبراهيم بوهندي . وشخصية العامل التي تعمل مظاهر
القضية الاجتماعية ، وتتناثر بالبطولة هنا ، وتعمل قيس التبشير بالمستقبل الآتي إنما هي
امتداد للشخصية السابقة في « سبع ليالي » للمعاودة . سوى أن بوهندي في مسرحيته
الأولى أراد أن ينظر الى وضع الطبقة العاملة في إطار حركة التاريخ ، بحيث جعلها
تستوعب حدث التحول من الاقتصاد القديم (إنتاج البحر) الى الاقتصاد الجديد (إنتاج
النفط) .

ومن أجل ذلك فإن مواقف المسرحية تبين لنا كيف إن البحارة الذين ذاقوا قسوة
المهنة وشظفها . وعانوا من استغلال رب العمل « النوخة » أو مالك السفينة ، واحتملوا
بشاعة القهر الاجتماعي .. هؤلاء هم أنفسهم الذين يتحولون الى اجراء أو مستغلين
لنفس النوخة بعد أن أقام تحالفه الجديد مع أحد أشكال السيطرة الاقتصادية الخارجية

« الرجل الغريب » الذي يأتي البلاد بغثة ليعد باستخراج الذهب والنور.

وتتلازم استمرارية الاستغلال الاجتماعي والاقتصادي للطبقة العاملة مع نزعة النهم . والرغبة في التحرر من الارتئان بالواقع أو التسليم به . ولذا تأتي النماذج التي تعبر عن هذه الطبقة لتعلن عن تلك المشاعر المثيرة ، وتؤكد في داخلها تراكم الاستلاب المزمن . ورغم ذلك فإن كل ما يودعه الكاتب من هذه المضامين يأتي في شخصيات مسرحية باهتة البناء غير متماسكة ، يريد لها ان تكون باهاب ملحمي ، ولكنه لا يكاد يحقق لها من ذلك شيئاً يستلفت النظر .

وتنعكس ظلال كثيرة من هذا التبرم والتفرد في شخصيات مسرحية « سرور » ، وهي المسرحية الثانية للكاتب . فهي شخصيات تكاد تبدو مزدوجة في هويتها الاجتماعية . انها تبدو تارة مشتبكة في علاقات الواقع المادي ، وحينئذ يبدو التماسك المسرحي في النص .. وهي تارة تبدو محقة بعيداً عن ذلك الواقع ، تحركها مفاتيح واسرار ، ووحدات المنطق الفني للحكاية الشعبية التي يستند اليها الكاتب في هذه المسرحية . وهي حكاية « سرور » المعروفة في التراث الشعبي في البحرين ، وحينئذ يبدو الكاتب في معزل عن تماسكه السابق .

ان الكاتب يجعل علاقات أو تناقضات القضية الاجتماعية تدور في عالم تهومي غير محدد المعالم فالشخصيات طوال المسرحية تعاني من سيطرة العم « بوعلي » واستبداده ولكنها لا تبدو تحمل معاناة ، أو تجر به طبيعة العمل . لأن الكاتب لا يشق سماتها من وسط اجتماعي واضح القسمات ، وانما حاول ان يشقها من وسط متخلخل الانتاء ، متروكاً فيه بين المشكلة الجوهرية الكبيرة « الصراع الطبقي » التي يطرحها الواقع المادي ، وبين القضية الاجتماعية الصغيرة التي تعالجها الحكاية الشعبية ، خاصة ان عالم هذه الحكاية ظل مغفلاً من غير تفجير فني أو فكري .

بيد ان الكاتب رغم انه لم يستطع ان يحيل ذلك العالم الى عالم يزخر بالحياة الواقعية ، فان شخصياته ظلت تتحرك بهموم وتطلع الطبقة الشعبية العاملة حقاً . ولكن ليس من خلال منطلق هويتها الاجتماعية حين تتحدد في طبيعة انتمائها أو في علاقتها بوسائل الانتاج ، انها لم ترتبط بتلك الهوية التي تسفر عن الحدود الطبقة وصراعا الداخلي الذي يمكن للنهج الواقعي ان يدرك من خلاله امشاج العلاقة بين الواقع الراهن والواقع المأمول .

لقد ظل كتاب المسرحية المحلية لا يكشفون مباشرة عن الايديولوجية السياسية التي تحرك الموقف الاجتماعي الصحيح من الطبقة العاملة . لقد اعتمدوا حقاً على الايمان بهذه الطبقة ، ولكنهم لم يرصدوا من خلالها تجارب انسانية مميزة متفردة في نموذج الشخصية المنتسبة الى الطبقة العاملة . بل انهم رصدوا قضية صراعها التاريخي في اطار درامي فضفاض . متسع يبدو علامة ، ومؤشراً على ضيق الخيال ، وضعف الامكانيات الدرامية في فكر الكاتب المسرحي المحلي .

ونعتقد ان وضع الصورة الاجتماعية للعامل في ذلك الاطار يرتد مباشرة الى الاثر الغامر الذي خلفته حركة القوى الاجتماعية والوطنية طوال سنوات ازدهارها ، فقد اضعفت هذه الحركة بتطور مساراتها ، قسماً من التفاؤل والأمل والتبشير سواء على الاعمال المسرحية التي عرضت لها أو غيرها . وجعلت الشخصية المحلية تبدو وكأنها تستشرف الواقع في اطار تجربتها التاريخية العامة ، وليس في اطار تجاربها الخاصة .

ومن هنا برزت صورة شخصية العامل أكثر ما برزت عبر استلهم الحياة الاجتماعية قبل ظهور النفط ، وجاء هذا الاستلهم في المسرحيات التي عرضنا لها معبراً عن روح التجربة التاريخية العامة للطبقة العاملة ، وهو بصورة غير مباشرة يبدو كأنما يستمد تلك الروح مما حققه نضال تلك الطبقة من مكاسب اجتماعية واقتصادية ، وذلك لأن تلك المسرحيات لم تكن تغلو من محتوى النظرة الشاملة لنموذج الشخصية ، فقد جعلت الحاضر — بالفعل — يتسرب اليها ويتغلغل في دلالتها رغم سيطرة الأسلوب الفوتوغرافي ، وضعف البناء الدرامي للشخصية المسرحية غالباً .

وقد كان لذلك الاستلهم اثره في تجربة كتابة النص المحلي ، ذلك انه استطاع ان يستظهر للكتاب الكثير من القيم الانسانية العميقة التي تتحلى بها الطبقة العاملة ، والتي يمكن بها مواجهة الواقع بكل ما يرسف به من قوانين ، واحكام ، وتقاليدها ، كما استطاع ذلك الاستلهم ان يبشر حقيقة بلامح الاتجاه الواقعي الذي يمكن له ان يوجه — في المستقبل — تجربة المسرح في البحرين ، وان يحقق لها الانتقال من الدور الاجتماعي الاصلاحى الذي تدور جميع النصوص المسرحية في فلكه تقريباً .

وبسبب ذلك بدأ كتاب النص المحلي يلتفتون قليلاً لمعالجة اوجه الصراع الاجتماعي القائمة في حياة الطبقات ، و يعبرون من خلالها عن تعاطف شديد مع موقف الطبقات الشعبية . وهذا يعني ان الصورة الاجتماعية لشخصية العامل تنبئ بالانتقال من

الاستلهام الى الاستفراد من المادة الحقيقية التي يعبر بها الواقع اليومي . وهذا الانتقال يحمل دلالة واحدة من دلالات التطور في المعالجة . وهي ان الصورة الواقعية لشخصية العامل تبدأ بمحاولة صياغة ملاحظتها من الواقع الاجتماعي الذي تنتمي اليه انشاء « زمكانياً » مباشراً . اما الموقف الايديولوجي والوسائل الفنية المعبرة عنه ، فهي لم تحمل شيئاً من بشائر الانتقال بقدر ما حملت من التراجع والايغال في الضعف والاستهلاك .

حقاً لقد حمل الاستلهام السابق بعض القسومات الرومانسية ، التي نجدها في تمجيد الماضي ، والانضواء او التظامن مع ما ينطوي عليه من قوة ، والتعاطف مع ما يدل عليه الوجدان الجماعي من تمكن وتجرؤ . ولكن تلك القسومات لا تلغي الموقف الايديولوجي بل انها تعمقه في بعض الاحيان . ولعل النظرة الشاملة التي تحدثنا عنها تعد عاملاً من العوامل التي حررت ذلك الموقف من كونه مجرد تعاطف عام ، لتجعله اقرب الى الموقف الواقعي الذي يتبنى قضية تلك الطبقة الاجتماعية المسحوقة . كما ان اللجوء الى حياة البحر والبحارة ، واستلهام حياتهم ، ونضالهم له اثره الغامر في اشغال ذلك الموقف ومده بقدر كبير من الانفعال الخلاق .

بيد ان كاتب النص المحلي حين استرشد نموذج الطبقة العاملة من الواقع مباشرة لم يتمكن من صياغة مواقف واساليب واضحة تغذي الاستلهام السابق وتكون امتداداً متطوراً عنه . ذلك انه اكتفى بتجسيد مواقف التعاطف بما يشهدها عادة من الاضطراب ، وما يسيطر عليها من العزلة الفردية القائمة . ويمكن لنا ان نقف مع مثال واضح لذلك في مسرحية « العنيد » لسلطان سالم . وهذه المسرحية ، ربما كانت أول عمل مسرحي يناقش مشاكل العمال مناقشة صريحة ومن غير تضييق او ايجاء . ولعل معالجتها لموضوع كهذا في جو سياسي واجتماعي يفتقر الى الديمقراطية ، فضلاً عن ضعفها الفني العام . . لعل ذلك لم يشجع اهداً على اخراجها فوق خشبة المسرح ، ولذا اكتفى كاتبها بنشرها في كتاب مع مسرحية نادي المتفرجين عام ١٩٧٤ .

وفي هذه المسرحية « العنيد » تتمثل احدى البدايات التي يتجه اليها الكاتب المحلي في معالجة القضية الاجتماعية من خلال المواجهة الفعلية المباشرة بين الحياة الاجتماعية للعمال وقوانين الواقع وعلاقاته المادية اللفظة . ان الكاتب في هذه المسرحية لا يستلهم تلك الحياة الاجتماعية كما فعل المعادة ، وبوهندي . بل انه يصور . . ويعبر عن موقف ما . . وهنا نشور امامنا مشكلة ذات مغزى . . ذلك ان الكاتب المحلي في هذه المسرحية ، يفترض فيه ان يطور الرؤية السابقة المتكئة على عنفوان الماضي (حياة البحر) أو

بعمقها ، خاصة انه امام مادة حية ينتزعها مع الواقع ، وربما عايشها معايشة حقيقية على خلاف الكاتبين السابقين الذين اعتمدوا على تسجيل صورة تاريخية سائلة على سبيل استلهم ما فيها من دلالات نابضة . لقد جاءت مسرحية العنيد لتكون امتداداً لأسباً مضاداً لمسرحيات سبع ليالي ، واذا ما طاعك الزمان ، وسرور . فهي تعكس لنا حوتاً فكرياً مفككاً من خلال بناء درامي مفكك ، تخلخله سطحية شاملة في شخصيات المسرحية . حتى ان الكاتب لا يكاد يفرق بين العامل والموظف (٢) ، رغم ما في الموضوع الذي يعالجه من امكانيات التجلي والاستشراق .

لقد حاولت المسرحية ان تطرح مشكلة هامة حقاً . ولكن كيف تم ذلك ؟ وبأي اسلوب ؟ هذه هي المشكلة التي حلت النذير . وشرت بامكانيات مسرحية ناضية لدى الكاتب ... لقد دخل احد حاملاً مطالب وحقوق العمال في الشركة ، ووقف متحدياً مديرها المتعجرف ، فاما ان يحقق لهم مطالبهم وحقوقهم ، واما ان يتركوا الشركة جماً . ولم تجدد محاولات المدير في ملاينته ، وغوايته ، وحين رفض المدير تحقيق المطالب ، يادر احد بالاستقالة ، ثم يغيب فترة ليظهر ثانية في نهاية المسرحية وقد تغير تماماً .. لقد خذله رفاقه في الشركة ، ولم يتضامنوا معه .. وتراجعوا خوفاً على ارضائهم وعيائهم .. ولذا لم يجد سوى الاستسلام والهروب من العمل الى ارض الله الواسعة على حد تعبيره .. انها ارض المجهول .. أو البعث الرومانسي عن الخلاص ..

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وبين موقف التحدي ، وموقف الانتهاء والاستسلام يقحم الكاتب مشاهد متعددة ، تجمع المدير مع عشيقته وفاء ، ومع « الحجي مهدي » المزارع الكادح المسحوق من العمل ، الذي جاء يطلب المساعدة من المدير بعد خسارته وموت زراعته ، فيرفض مساعدته و يطلب منه ان يتخلى عن الارض ليؤجرها على غيره ممن يستطيع الدفع ... وفي سياق مواقف المسرحية جميعها ينكشف لنا البناء الدرامي الذي تتخلله ثغوب واضحة ، وتعرجات فجأة ويمكن ان نلاحظ خلال كل ذلك بؤس المعالجة التي ارتدت بالموقف السابق في كل من سبع ليالي ، واذا ما طاعك الزمان ارتداداً ربما كانت له مصادره من فكر الكاتب اكثر مما هي في مسار الحركة المسرحية نفسها .

ان الكاتب في هذه المسرحية لم يتمسك بشيء في شخصية أحد الذي جعله بطل الشريحة العمالية سوى بصفة التحدي الرومانسي الاجوف . الذي يقذف به الى عمق مجهولة ، سحيقة كهوة الانتحار او الضياع . لقد صورته متاضلاً يحمل مبادئ يتمسك بها بصلاية ، وعناد ولكن هذه الصلاية تنكسر فوق نخاذل رفاقه الذين وقفوا معه بمرارة

الاضراب ، كما يتحول ذلك العناد الى حالة من التأرجح التي تعمل كل مشاعر الهزيمة .. وقد اتاح موقف التحول للكاتب مجالاً واسعاً لأن ينتقد فيه تلك القاعدة الشعبية التي اعتمد عليها « احمد » لقد وصفها بالتخاذل والوصولية ، والانتهازية ، في الوقت الذي لم يكن لتلك القاعدة الشعبية اي دور يذكر في مواقف المسرحية ، حيث لم يجعلها في مواجهة حقيقية لمسؤوليتها التاريخية ، واحد هذا لا يعدو كونه موظفاً يورجوازياً لا يمتلك مؤهلات القيادة ومشروعية التعبير عن هموم تلك القاعدة .. لقد غابت المواجهة بين الاطراف الحقيقية في الصراع الاجتماعي ، وبدا مدير الشركة وحده في حلبة هذا الصراع حتى نهاية المسرحية ، بل لقد جعله منتصراً غارقاً في ملذاته ، وقد كان بالفعل منتصراً ، ظافراً ، بل ان الكاتب لم يستطع الا ان يجعله على هذا النحو ، حيث لم تسعفه ادواته الفنية في تصحيح الانحراف الحادث للمواقف ، او في الحيلولة دون القفز على الواقع الموضوعي الذي تجلى في التذكر الواضح لدور الطبقات الشعبية في تحديد مصيرها وتغيير اوضاعها .

لقد تغاضى المؤلف عن ذلك كله ، واسرقت جل الحوار على لسان المدير في وصف الخيانة ، والتذكر للعبودية ، وتأكيد فكرة ان لا دور لهذه الطبقات ولا قدرة لديها على المواجهة . وقد لجأ الكاتب في موقف قصير عابر في نهاية المسرحية ليشير فكرة عودة البطولة متمثلة في احمد ورفاقه العمال . ولكن هذا الموقف لم يكن شيئاً مذكوراً .. انه من الناحية الفنية موقف فانتازي حيث تنشئ خادطة جزيرة البحرين وتخرج منها فتاة تأتي لتسند مدير الشركة ، وتهدهده .. مثل هذا الموقف الانفصالي من الناحية الفنية ، يعبر عن انفصالية فكرية ايضاً لدى الكاتب الذي اغشت تلك الانفصالية برؤيته ، فلم ينتبه لها الا بعد ان انتشرت خيوط الموقف الدرامي ، ونسجت موقفه الاجتماعي المضاد لحركة العمال والقوى الاجتماعية المناهضة .

ان من الواضح ان الكاتب لا يؤمن بالطبقة العاملة ولا بنضالها ، لأنه لا ينتمي اليها حتى من الناحية الفكرية ، وفي ذلك موطن لاختلاف كبير بين هذه المسرحية ، وبين مسرحيات سبع ليالي ، واذا ما طاعك الزمان ، وسرور . رغم ان سلطان سالم يسجل واقعاً مادياً راهناً كما ذكرنا . ان ذلك يؤكد بصورة لا يتطرق اليها الشك ان المادة الدرامية المنتزعة من الواقع ، أو من التاريخ أو من الخيال ، ليست هي الاساس في تشكيل الرؤية والموقف الفكري . أو انها لا تقرره بأي شكل من الاشكال ، وانما الاساس في تشكيل الرؤية يأتي من كيفية تطويع المادة المنتزعة .. فقد تكون تلك

المادة من صنع الخيال الخالص ، ومع ذلك نكتشف انها بعد صياغته وفق رؤية فكرية واضحة المعالم ، تنتمي الى الواقع ، وتشخصه ببصيرة ، أكثر مما تفعله مسرحية كيمسرحية العنيد لسلطان سالم .

اننا نستطيع ان نقرر بوضوح مدى اغتراب مثل هذا العمل المسرحي عن المسار الجاد للحركة المسرحية في البحرين ، من خلال موقفها السابق الذي جاء مضاداً ومختلفاً . انه موقف لا ينتمي الى الاتجاه الذي غذته المسرحيات السابقة واللاحقة ، لأنه مبني من فردانية منعزلة تذكرنا ببعض مواقف البورجوازية الصغيرة ، المتذبذبة ، التي لا تغرس اقدامها إلا في الجهة التي تحقق لها المصلحة الصاعدة . وفي مسرحية العنيد نجد بالفعل قدمين منفرجتين .. تتحين كل منها ان تنتقل الى موقع الاخرى ، وربما انتقلت احدهما بالفعل لتتضم مع الاخرى في ارض واحدة ، ولكن ذلك لا يلبث الا ربناً تنتقل اخرى لتعمق الانفراج ، والتذبذب ، والتفكك .

ولعل مصداق ذلك يتمثل في النظر الى هذه المواقف ، تحدي العمال ، ومطالبهم بالحقوق بقيادة « احمد » . نكوص العمال عن موقفهم . انتهاء الدور القيادي لأحمد وهزيمته امام خذلان الرفاق . ثم بروز شخصية « الحجي مهدي » ، التي يدخلها الكاتب سياق الاحداث لتعمق خلل موقفه وبنائه الدرامي للمسرحية . انه مجرد صورة للثأث ، واثارة العطف والشفقة لا غير . وإذا تجاوزنا قليلاً فهي انعكاس لحالة الفقر والضياع التي يتحدث عنها بطل المسرحية « احمد » . ولذا فهو لا يشكل امتداداً لتحدي وتبرم أحمد أو تمرد . لأنه يقول علانية للمدير : « ينقطع لساني اذا أنه انهجم عليك » لقد جاء حقاً يطلب الرحمة والمساعدة بعد خسران زراعته ، وعدم قدرته على دفع « ضمان » الارض . وقد لقي هذه المساعدة أو الشفقة . ولكن بأسلوب رومانسي فيج . فقد دخلت عشية المدير وتحركت انسانيته ، فعمطت عليه ، ومسحت دموع « الحجي مهدي » وارغمت المدير على ان يساعده ولا يسلب منه الارض .

وهكذا .. ففي الوقت الذي ينهي أحمد من غير ان تتحقق مطالبه ، ومطالب العمال يخرج الحجي مهدي وقد تحقق مطلبه من خلال استنهاض الكاتب لقيم الشفقة والعطف والرحمة ونحوها . بيد ان الحقيقة الموضوعية تدفع الانكاء على مثل هذه القيم انكاء مثالياً . فإذا كان الكاتب قد قاد أحمد الى مصير مجهول ، وجعله يتخبط في غربته . فإن الحجي مهدي قد تحققت مطالبه ولكنه خرج أكثر عبودية مما سبق ، لقد خرج وهو يردد متضرعاً لعشيقته المدير : « اعتبر بني آه واولادي خدامك ، عبيدك » .

وإيّا ما كان الأمر فإن ما يمكن التأكيد عليه في هذا المجال ان الصورة السابقة لشخصية العامل، ليست لها جذور، بل ان الجذور المترسخة حقيقة، وجدناها في المسرحيات الاولى التي عرضنا لها لكل من راشد المعاودة وإبراهيم بوهندي . فهذه المسرحيات تستقي صورتها عن الطبقات الشعبية من معطيات الحركة الوطنية، ونضال القوم الاجتماعية، ولذا فقد جاءت تلك المسرحيات رغم استلهاها للتجربة الاجتماعية قبل ظهور النفط — ملتحمة بالواقع، ومنبئة بوثباته، وتحفزه . ولعل التجربة المسرحية في مثل هذه الموقف انما تواكب الحركة الادبية عامة — القصة والشعر — بل وتستفيد منها . وليس مبالغة ان نستخلص من كل ذلك بأن تلك المسرحيات التي استلهمت التجربة الاجتماعية من الماضي قد رسخت أكثر من غيرها بشائر الواقعية في تجربة المسرح في البحرين .



-
- ١ — انظر مسرحية « سبع ليالي » راشد المعاودة ، مسرح أوّل ، مطبوعة على الآلة الكاتبة .
 - ٢ — انظر الحوار الذي يكتب ذلك بن احمد وسلمان مدير الشركة ، نادي المنفجرين ، بيروت ، ص ٩١ .